JACOB BURCKHARDT

DER CICERONE

NEUDRUCK DER ERSTEN AUFLAGE

ZWEITER TEIL · SCULPTUR

DER CICERONE

VON

JACOB BURCKHARDT

NEUDRUCK DER ERSTEN AUFLAGE

ZWEITER TEIL

SCULPTUR

SCULPTUR.

Nur schwer und allmälig öffnet sich dem Laien das Verständniss für die Sculptur. Die Gesetze und Bedingungen, unter welchen sie das Schöne hervorbringt, sind so vielfältig und liegen zum Theil so versteckt, dass sehr viel Zeit, Übung und Verkehr mit Bildhauern dazu gehört, um sich auch nur in den Vorhallen dieser Kunst zurechtzufinden. Viele unter den antiken Werken sprechen freilich so laut und von selbst, dass auch der gleichgültigste Beschauer auf irgend eine Art davon angeregt wird; daneben bleibt aber vielleicht das Allertrefflichste unbemerkt, wenn Auge und Sinn nicht eine gewisse Vorschule durchgemacht und nach bestimmten Vorsätzen suchen und forschen gelernt haben.

Es giebt einen Weg zum Genuss an der Hand der antiken Kunstgeschichte. Sie lehrt epochenweise, wie das Schöne geworden, welchen Zeiten, Schulen und Künstlern die Schöpfung und Ausbildung der wichtigsten Elemente desselben angehört; sie weist in den wenigen vorhandenen Urbildern und in den zahlreichern Wiederholungen diese ihre Resultate oft mit völliger Sicherheit nach. Allein diese setzt beträchtliche Studien und einen bereits sehr geschärften Blick voraus. Wer unvorbereitet aus dem Norden in die Galerien Italiens tritt, wird sich die Schätze derselben auf eine andere Art aneignen müssen.

Die Griechen verlangten von ihren Künstlern nicht Originalität im heutigen Sinne, d. h. nicht ewig abwechselnde Aufgaben und Darstellungsweisen; wenn für irgend einen Gegenstand der höchste Aus-

druck einmal gefunden war, so genügte es Jahrhunderte hindurch, diesen frei zu reproduciren oder auch ohne Weiteres zu wiederholen. Es bildeten sich stehende Typen oder Darstellungsweisen, und (was momentane Stellung oder Bewegung anbetrifft) stehende Motive. An diese halte sich der Laie, ihnen suche er zunächst das Mögliche abzugewinnen. Das geschichtliche Interesse wird sich mit der Zeit von selbst hinzufinden, wenn man unter den verschiedenen Exemplaren derselben Darstellung das Bessere und das Geringere, das Frühere und das Spätere mit einander vergleichen gelernt hat.

Eine Anzahl glänzender Ausnahmen abgerechnet, besteht der ungeheure Vorrath der Museen Italiens nicht aus Originalwerken altgriechischer Künstler, sondern aus Werken der römischen Zeit vom letzten Jahrhundert der Republik abwärts. Zum Theil sind es Originalarbeiten der betreffenden Zeit, wie z. B. die Bildnissstatuen und Brustbilder von Römern, die Bildwerke der Triumphbogen und Ehrensäulen u. s. w.; in weit überwiegender Masse aber finden sich die Wiederholungen älterer idealer Typen und Motive, meist von griechischer Erfindung. Die ausführenden Künstler selbst sind fast sämmtlich unbekannt, doch giebt man sich gerne der Vermuthung hin, dass bis tief in die Kaiserzeit hinein eine treffliche Colonie griechischer Sculptoren in Rom und Italien geblüht habe. Immerhin müssen wir uns darein fügen, aus der Blüthezeit der griechischen Cultur eine Menge blosser Künstlernamen fast ohne Denkmäler, aus den letzten Zeiten des Alterthums dagegen eine gewaltige Menge von Denkmälern fast ohne Künstlernamen zu kennen. — Der Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst wird, wie aus dem Gesagten erhellt, zwar im Ganzen sehr bemerklich, an dem einzelnen Denkmal aber nicht immer leicht nachzuweisen sein.

Die ehemalige Bestimmung und Aufstellung dieser Bildwerke war eine sehr verschiedene und entsprach wohl im Ganzen ihrem Werthe oder ihrer äussern Beschaffenheit. Die Colossalstatue gehörte ins Freie, wo sie sich herrschend selbst zwischen mächtigen Bauten geltend machen konnte. Selten kommen eigentliche Cultusbilder vor, während der übrige Schmuck der Tempel, die Reliefs ihrer Friese,

die Statuen ihrer Giebel und Portiken in Menge übrig geblieben sind. Die Bildnisse stammen wohl aus den Vorhallen der Reichen und Vornehmen, zum Theil auch von öffentlichen Plätzen, während das ganze Privathaus und die Villa des Wohlhabenden noch ausserdem reiche Fundorte von Göttern, Heroen, Brunnenfiguren und andern idealen Gestalten geworden sind. Bei Altären und Sarcophagen ergiebt sich die Herkunft schon aus der Bestimmung; marmorne Candelaber und Vasen mochten ebensowohl zu heiligem Gebrauch in Tempeln als zur Zierde in Palästen dienen; Hermen standen wohl meist im Freien, namentlich in Gärten. Endlich lieferten die römischen Thermen das Köstlichste, selbst Prachtarbeiten griechischer Kunst, wie z. B. den Laocoon; nur mit Mühe kann sich die Phantasie ein Bild entwerfen von der Fülle plastischen Schmuckes, welche diese Stätten des öffentlichen Vergnügens, welche auch Theater, Cirken und öffentliche Hallen verherrlichte. — Für so verschiedene Zwecke wurden begreiflicher Weise auch sehr verschiedene Kräfte in Anspruch genommen, und es ist ein grosser Unterschied der Behandlung zwischen dem Hauptwerk eines wichtigen Saales in kaiserlichen Thermen oder Palästen, und der Statue, welche für das hohe Dach eines Porticus oder die entfernten Laubgänge eines bescheidenen Gartens geschaffen wurde. Zu gleicher Zeit meisselten vielleicht der Künstler und der Steinmetz nach demselben Vorbilde, und der Eine brachte ein Werk voll des edelsten Lebensgefühles, der Andere eine auf die Ferne berechnete Decorationsfigur zum Vorschein. Und dennoch wird auch die letztere, so roh und so spät sie sei, den göttlichen Funken des griechischen Genius, der in der Erfindung waltet, nie ganz verläugnen können.

Noch auf eine weitere Verkettung von Umständen, welche den Genuss antiker Bildwerke oft sehr beeinträchtigen, muss hier vorläufig aufmerksam gemacht werden. Nur äusserst wenige Statuen nämlich sind ganz unverletzt gefunden worden; die meisten haben sehr bedeutende Restaurationen aus den letzten Jahrhunderten. Das ungeübte Auge unterscheidet gar nicht so leicht, als man denken sollte, das Neue von dem Alten. Nun gehören gerade die sprechenden Theile, Kopf, Hände, Attribute, oft nur dem Hersteller an, und dieser hat

lange nicht immer das Richtige getroffen; er giebt z. B. einer ehemaligen Flora Kornähren und einer ehemaligen Ceres Blumen in die Hand; er restaurirt einen Mars als Mercur und umgekehrt. Der Laie darf daher die bessern literarischen Hülfsmittel, welche dergleichen Täuschungen aufdecken, nicht verschmähen, wenn er zu einiger Kenntniss dieses Gebietes gelangen will. Bisweilen musste nach einem verhältnissmässig geringen, aber an Kunstwerth ausgezeichneten Rest das Ganze einer Statue neu gedacht und danach das viele Fehlende ergänzt werden. Dieser Art sind z. B. Thorwaldsens unübertreffliche Restaurationen an mehreren von den äginetischen Figuren so wie am barberinischen Faun in der Münchner Glyptothek; auch der rechte Arm des Laocoon (von wem er auch sein möge) gehörte zu den grössten Aufgaben in diesem Fache.

Wie aber, wenn man an vielen Statuen zwar antike, aber nicht ursprünglich dazu gehörige, sondern anderswo gefundene Köpfe anträfe? Diese Ergänzungsweise ist z. B. gerade in den römischen Museen sehr häufig und lässt sich insgemein schwer, ja in einzelnen Fällen ohne besondere Nachrichten ganz unmöglich entdecken. Vor dem opfernden Römer z. B., der die Toga über das Haupt gezogen
a hat (Vatican, Sala della Biga), wird Niemand von selbst auf einen solchen Gedanken gerathen.

So weit die modernen Galerieverwaltungen und Restauratoren; man kann ihre Thätigkeit und ihr Glück nur bewundern, wenn sie so das Rechte treffen, wie in dem letztgenannten Fall. Allein schon im Alterthum kamen Dinge analoger Art vor. Nicht nur wurden bei politischen Umschwüngen und Regierungswechseln die Köpfe von Bildnissstatuen abgeschlagen und neue aufgesetzt, sondern die Bildhauer müssen wenigstens in der römischen Zeit viele kopflose Statuen im Vorrath gearbeitet haben, welchen erst nach geschehener Bestellung ein Porträtkopf aufgesetzt wurde. Diess stimmte trefflich zu der seit Alexander aufgekommenen Sitte vieler Grossen, sich in Gestalt einer Gottheit abbilden zu lassen, und vollends zu der spätrömischen Gewohnheit, die Statuen aus mehreren Steinarten zusammenzusetzen. Es war am Ende ganz gleichgültig, welcher Marmorkopf in die alabasterne oder porphyrne Draperie hineingesenkt wurde.

Diess Alles darf den Beschauer zu einiger Vorsicht stimmen. Es ist Echtes und Wohlerhaltenes genug vorhanden, um bei fortgesetzter Beobachtung zu einem ausgebildeten Urtheil zu gelangen. Wer an irgend einer Restauration Anstoss nimmt, bemühe sich, eine bessere auszudenken; gewiss eine der edelsten Tätigkeiten, zu welchen der Anblick antiker Werke den sinnenden Geist anregen kann.

Den Restauratoren wird begreiflicher Weise ihr Geschäft häufig sehr erleichtert durch das Vorhandensein besser erhaltener Exemplare desselben Werkes. Über die Herstellung z. B. des Satyrs mit dem Beinamen des „Berühmten“ (periboetos), der sich in allen Sammlungen, oft mehrfach, vorfindet, kann gar kein Zweifel obwalten. Für Manches aber sind die Künstler auf Analogien, namentlich auf die Reliefs beschränkt, wo sich wenigstens der Typus derjenigen Gestalt, die sie unter den Händen haben, vollständig vorfindet. Für Einzelbildung und Bewegung namentlich der Arme und Beine ist natürlich Jeder auf sein Gefühl und sein Studium der Alten angewiesen.

Marmorne und andere steinerne Zierrathen, wie Candelaber und Vasen, sind, wie oben bemerkt, oft zu zwei Drittheilen nach irgend einem Fragment restaurirt; von den Vasen ist namentlich der Fuss nur selten alt, die Henkel und der obere Rand meist nach Massgabe der Ansätze ergänzt. Reliefs sind bisweilen nach geringen Ansätzen von Füssen, Geräthen, Gewandsäumen u. dgl. um mehrere Figuren vermehrt worden.

Je neuer die Auffindung und Restauration eines Werkes ist, desto gewissenhafter (im Allgemeinen gesprochen) wird man dasselbe behandelt finden. Die grossen Fortschritte der Alterthumswissenschaft und des vergleichenden Studiums seit hundert Jahren haben hier den heilsamsten Einfluss ausgeübt. Die Restaurationen früherer Künstler, z. B. in der alten farnesischen und mediceischen Sammlung, waren oft nicht bloss an sich stylwidrig und selbst sinnlos, sondern leider auch mit einer Überarbeitung und Glättung des ganzen Werkes verbunden, welches man mit den neuen Zuthaten in Harmonie bringen wollte. Da die Antiken damals nicht zur Belehrung in öffentlichen Museen, sondern als Zierrath in den Palästen der Grossen aufgestellt wurden,

so verlangte man durchaus den Eindruck eines unversehrten Ganzen. Eine Menge Torsi, die man jetzt als Fragmente aufstellen würde, sind in jener Zeit zu vollständigen Statuen restaurirt worden. Die mediceische Sammlung enthält deren besonders viele.

Die Typen oder Darstellungsweisen der Gestalten der alten Kunst, namentlich der Götter und Heroen, erhielten ihre bleibende Ausbildung in der höchsten Blüthezeit des Griechenthums, im V. und IV. Jahrhundert v. Chr., von Phidias bis Lysippus. Auch später zwar kam noch manche einzelne neue Gestalt, manche mehr auf das Zierliche gerichtete Auffassungsweise hinzu, und selbst die Zeit Hadrians schuf noch aus dem Bilde eines Menschen das Antinous-Ideal; doch überwiegen bei weitem die aus jener frühern grossen Epoche überkommenen, mehr oder weniger frei wiederholten Typen.

Daneben erhielt sich aus den Zeiten vor Phidias, ja zum Theil aus hohem Alterthum ein früherer, feierlich-befangener Styl, der sog. hieratische oder Tempelstyl. Werke aus der alten Zeit der wirklichen Herrschaft desselben sind in Italien äusserst selten; ausser den Metopen des Tempels von Selinunt u. a. sicilischen Bruchstücken
a wird man etwa noch das Relief eines verwundeten Kriegers im Museum von Neapel (Nebenraum des dritten Ganges) und dasjenige der
b Leucothea in der Villa Albani zu Rom (Zimmer der Reliefs) namhaft machen können. Sehr häufig sind dagegen die später und absichtlich in diesem Styl gearbeiteten Sculpturen, namentlich die Reliefs an Altären; auch Statuen dieser Art kommen nicht selten vor, und für gewisse Typen, wie z. B. für den bärtigen Bacchus, blieb die hieratische Darstellungsart sogar die allein herrschende.

Was konnte die Griechen und später die Römer bewegen, neben ihrer freien und grossen Kunst diese befangenere Gattung mit Willen festzuhalten? Zuerst war es gewiss die Ehrfurcht vor den Ceremonien, welche sich seit unvordenklichen Zeiten an Götter, Weihgeschenke und Altäre dieses Styles geknüpft hatten. Später erhielt derselbe den Reiz des Alterthümlichen und Einfachen und die Kunst bemühte sich,

hier innerhalb absichtlicher Schranken eine eigenthümliche Aufgabe in Umriss und Modellirung zu lösen. Zuletzt wurde daraus eine Sache ästhetischer Feinschmeckerei, ja vielleicht einer bewussten Reaction gegenüber dem überladenen unruhigen römischen Relief. Vielleicht sind die meisten erhaltenen Werke im Tempelstyl nicht älter als das Kaiserreich, und man hat namentlich die Zeit Hadrians dafür im Verdacht, schon weil sie sich ausserdem der Nachahmung des ägyptischen Styles mit so vielem Eifer hingab.

Die Kennzeichen des Tempelstyles prägen sich leicht ein. Das Gesetz des Contrastes der Gliedmassen, welches erst der Stellung des Leibes Freiheit und Anmuth giebt, wird hier geflissentlich bei Seite gesetzt und statt dessen die möglichste Symmetrie der beiden Schultern, Arme, Lenden etc. erstrebt. Die Bewegungen sind steif und entweder gewaltsam oder überzierlich, so dass die Götter auf den Fussspitzen gehen, Fackeln und Stäbe nur mit zwei Fingern anfassen u. dgl. Das Haar ist in unzählige symmetrische Löckchen geordnet; die Gewandung besteht in vielen höchst regelmässigen Fältchen, welche an jedem Saum oder Aufschlag als Zickzack von genau eben so vielen Ecken auslaufen. Der Ausdruck der Köpfe, wo sie gross genug gebildet sind, besteht in einem kalten, maskenhaften Lächeln; die Stirn ist flach, die Nase spitz, die Ohren hoch oben, die Mundwinkel aufwärts gezogen, das Kinn auffallend stark. (Man vergleiche die Abgüsse der echten altgriechischen Giebelgruppen des Tempels von
Ägina in der lateranischen Sammlung mit den spätern Nachahmungen a
dieses Styles: die schreitende Pallas[1]) in Villa Albani (Zimmer der b
Reliefs, wo noch mehreres der Art); mehrere Köpfe in der Galeria c
geografica des Vaticans; — der schreitende Apoll mit dem Reh
auf der Hand im Museo Chiaramonti ebenda; — die schreitende her- d
culanensische Pallas im Museum von Neapel (zweiter Gang) mit modernem Kopf; — eine Bronzestatuette ebenda (kleine Bronzen, drittes Zimmer); — die halb-ägyptische, halb-hieratische Isisstatuette ebenda (ägyptische Halle); — die schreitende Artemis mit rothbesäumtem Kleide ebenda (in einem verschlossenen Zimmer hinter der Halle des Tiberius).

---

[1]) Wenn diese nicht doch uralt ist.

Im Relief verlangte der Tempelstyl die möglichste Symmetrie
selbst in der Bewegung und eine gleiche Entfernung gleichbedeuten-
der Figuren von einander. — Unter den schönern Arbeiten dieser Art
a sind zu nennen: ein Altar mit bacchischen Figuren und ein (vielleicht
doch uraltes?) Relief der drei Grazien im Museo Chiaramonti (Vati-
b can); — ein viereckiger Zwölfgötteraltar im sog. Kaffeehaus der Villa
Albani; — eine Platte mit vier Göttern im Zimmer der Reliefs ebenda;
Apolls Erscheinung beim Tempel zu Delphi, über der Thür des Haupt-
c saales ebenda; — ein runder Zwölfgötteraltar in der obern Galerie
des capitolinischen Museums; u. A. m.

Wie will man aber beweisen, dass diese Arbeiten nicht wirklich
uralt, sondern blosse Nachbildungen in einem veralteten Style sind?
Es dauerte in der That lange, bis die Archäologie in dieser Sache
klar sah. Jetzt kann sich jedes fähige Auge überzeugen, dass die
betreffenden Bildhauer eben doch nicht allen Reizmitteln der Kunst
ihrer Zeit entsagen mochten, dass sie die Härte der alten Musculatur,
den sonderbaren Ausdruck der Köpfe wesentlich milderten und dass
auf diese Weise ein sehr merklicher Widerspruch zwischen der alter-
thümlichen Auffassung und der weichen Ausführung in das Werk
hineinkam. Bisweilen wird es dem Beschauer noch leichter gemacht,
d wenn z. B. eines der erwähnten Reliefs (im Hauptsaal der Villa Albani
und anderswo), welches Apolls Trankopfer nach dem Siege im Kithar-
spiel darstellt, einen korinthischen Tempel zum Hintergrunde hat.
Hier springt der Anachronismus in die Augen, weil Jedermann weiss,
dass diese Säulenordnung ungleich spätern Ursprunges ist, als dieser
Sculpturstyl zu sein vorgiebt.

In den Typen der Götter herrscht nun hier, wie sich von selber versteht, eine ältere Art. Die männlichen Gestalten erscheinen in der Regel bejahrt, selbst Hermes und Dionysos bärtig, die Bekleidung ist im Ganzen vollständiger und anders anschliessend; mancher einzelne Schmuck macht sich geltend, dessen die vollendete Kunst entbehren konnte. Das Nähere muss hier übergangen werden.

Lange Zeit nannte man diesen Styl mit Unrecht den etruskischen. Allerdings kam er in den Fundorten Etruriens, das über-

haupt eine früh überlieferte griechische Kunstübung merkwürdig festhielt, ebenfalls und zwar nicht selten zum Vorschein; allein diess beweist nicht gegen seinen allgemeinen griechischen Ursprung. Wir werden bei Anlass der Vasen auf eine ähnliche Erscheinung stossen.

Die etruskische Kunst selber übergehen wir, da sie mehr nur lehrreiche Seitenbilder zur Geschichte des Schönen als einen unmittelbaren Genuss desselben gewährt. Nur mittelst einer langen, zweifelreichen Forschung könnten wir uns und dem Leser klar machen, was und wie vieles hier der alten religiösen Gebundenheit, dem eigenthümlichen Volksgenius, den uralten griechischen Cultureinflüssen, der spätern Einfuhr griechischer Kunstwerke und Einwanderung griechischer Künstler, endlich der Mitleidenschaft unter den Schicksalen und dem Zerfall der römischen Kunst angehört. Die meist kleinen und sehr zahlreichen Gegenstände, um welche es sich handelt, sind z. B. im Vatican zu einem besondern Museo etrusco vereinigt; Mehreres vom Wichtigsten findet sich in den Uffizien zu Florenz (verschlossener a
Gang gegen Ponte vecchio hin; und zweites Zimmer der Bronzen); auch im Collegio Romano zu Rom, in den Sammlungen von Volterra b
und Cortona, sowie im Museum von Neapel (letztes Zimmer der c
kleinen Bronzen) steht viel Etruskisches beisammen.

Wer die Hauptfundorte, jene alten Nekropolen von Toscanella, Cervetri, Vulci, Chiusi etc. bereist, wird wohl noch Manches an Ort und Stelle in Privatbesitz antreffen und sich ausserdem einen Begriff von dem prachtvollen Begräbnisswesen jenes räthselhaften Volkes machen können[1]. — Was diese u. a. Sammelpunkte dem Forscher des Schönen immer sehr werth macht, sind die vielen einzelnen Reste und Elemente griechischer Kunst, welche er zwischen und an den etruskischen Reliquien wahrnehmen wird. Mit dem Museo etrusco des Vaticans ist z. B. eine herrliche Sammlung von gemalten Vasen verbunden, welche vielleicht kaum zur Hälfte etruskischen Fundorten

[1]) Wenn Jemand im Museo etrusco beim Anblick der Terracottenköpfe mit der langen Oberlippe und dem eigenthümlich starren Kinn an die Nationalphysiognomie vieler Engländer erinnert wird, so wollen wir bekennen, dass es uns und Andern auch so gegangen ist.

und nur geringsten Theiles eigentlich etruskischer Kunst, vielmehr a fast durchgängig griechischen Thonmalern angehören; der grosse Saal des Museo aber enthält u. a. Schätzen eine ovale eherne Lade mit Amazonenkämpfen in Relief[1]) und eine Auswahl von Spiegeln mit eingegrabenen Linearzeichnungen schönen griechischen Styles. Vollends b möchte die runde Lade (oder Cista) des Collegio romano, mit der Landung der Argonauten, alle Linearzeichnungen des griechischen c Alterthums übertreffen. In Florenz enthält der genannte Seitengang der Uffizien unter der grössten vorhandenen Sammlung etruskischer Aschenkisten einige (z. B. die erste links) mit Reliefs von griechischer Schönheit.

Die Anordnung der antiken Sculpturen nach Typen, welche nunmehr folgt, soll keineswegs als die einzig mögliche oder als besonders methodisch gelten, sondern nur als derjenige Leitfaden, welcher am leichtesten in die Sache hineinführt. Der Werth der plastischen Ausführung, welchen der Nichtkünstler doch erst nach längern Studien richtig beurtheilen lernt, ist nicht unser Hauptmassstab bei der folgenden Aufzählung; der Gedanke, das Motiv müssen hier wichtigere Rücksichten bleiben. Wir werden uns nicht scheuen, selbst sehr geringe und späte Arbeiten zu nennen, sobald sie zufällig die einzigen bekannten oder zugänglichen Exemplare vorzüglicher alter Kunstgedanken sind. Mit diesen, selbst in ihrer dürftigsten Aeusserung, wo keine bessere vorhanden ist, suche man um jeden Preis das Gedächtniss zu bereichern, ohne desshalb den Blick auf die Ausführung hintanzusetzen.

Wir beginnen unsere Andeutungen billig mit dem Vater der Götter und der Menschen, in dessen Gestalt ja der Hellene gewiss das Höchste

---

[1]) Bei diesem wunderschönen Toilettengeräth, welches einer vornehmen Etruskerin in das Grab mitgegeben wurde, erinnert man sich gerne an die berühmte Lade des Kypselos, deren vermuthliche Gestalt (nach der Beschreibung bei Pausanias) so viel zu denken giebt.

an Macht und Herrlichkeit ausgedrückt haben wird. Von demjenigen Gesammtbilde allerdings, dessen Anblick die Griechen zur Bedingung jedes glücklichen Lebens machten, von dem olympischen Zeus des Phidias, sind uns nur kümmerliche Reminiscenzen erhalten. Eine solche erkennt man z. B. in dem colossalen Jupiter aus dem Hause Verospi (Vatican, am Ende der Büstenzimmer), welcher mit nacktem Ober- a
leib, den Donnerkeil in der Rechten (statt der Siegesgöttin bei Phidias) und den Scepter in der linken thront. Von dem Haupte des Zeus aber, wie es der Meister gebildet, ist glücklicher Weise ein ziemlich nahes Abbild auf unsere Zeit gerettet in der berühmten Büste von Otricoli (Vatican, Sala rotonda). Hier erkennt man b
jenen Ausdruck wieder: „friedlich und ganz mild", das erhabene Haupt in Gnade und Erhörung geneigt mit leisem Lächeln. Von den Locken war genug vorhanden, um das Fehlende (auch das ganze Hinterhaupt) trefflich zu restauriren. Die Züge sind in der That keines Menschen Züge; vielmehr erscheinen diejenigen Elemente des Antlitzes, welche zu bestimmten Zwecken des Ausdruckes dienen, nach höhern Gesetzen verändert und hervorgehoben. So dient die Verdichtung in der Mitte des Stirnknochens (oder der Stirnhaut) dazu, das gewaltigste Wollen und die zugleich höchste Weisheit anzudeuten. Die Augen, von ganz wunderbarem Bau, liegen tief und treten doch hervor; die Nase (etwas restaurirt) bildet mit der Stirn nicht einen einwärts, sondern einen leise auswärts tretenden Winkel, worin die Leidenschaftslosigkeit ausgedrückt liegt. (Dieses anscheinende Paradoxon kann hier nicht entwickelt werden; ich verweise nur auf den griechischen Kunstgebrauch des Gegentheils, der Stülpnase, z. B. bei den Barbaren und den Satyrn, wozu beim Silen noch die aufwärts hervortretende Stirn kömmt.) Die Lippen endlich (leider auch nicht ganz alt) vereinigen Süssigkeit und Majestät in einem Grade, wie kein irdischer Mund. — An diesem Haupt sind nun Locken und Bart von höherer Bedeutung als an irgend einem andern. In ihnen wallt und strömt gleichsam eine überschüssige göttliche Kraft aufwärts und abwärts. Die Stirnlocken namentlich sind bei mehrern göttlichen Gestalten wie ein Sinnbild geistiger Flammen. Dieser Zeus wäre mit glatten oder kurzen Haaren nicht mehr Zeus, wie Apoll ohne seinen Krobylos (Lockenbund über der Stirn) nicht mehr Apoll wäre.

Was sonst von Zeusköpfen vorkömmt, steht tief unter diesem
a Werke. So z. B. selbst der schöne im Museum von Neapel (Halle des Tiberius), wo sich auch (Halle des Jupiter) die colossale, etwas decorationsmässig behandelte Halbfigur des Zeus aus dem Tempel von Cumä befindet. (Die Nase schlecht restaurirt; Haar und Bart ge-
b waltig und meist alt.) Noch ein schöner Kopf in der Villa Albani
c (Vorhalle des Kaffeehauses); ein anderer, sehr colossaler, in den Uffi-
d zien zu Florenz (Halle der Niobe); ein tüchtiger römischer in der Galerie von Parma.

Von den Brüdern des Zeus gleicht ihm am meisten Hades oder Pluto, der Herr der Unterwelt, in seiner spätern (doch immer noch griechischen) Personification als Serapis, mit dem Scheffel (modius)
e auf dem Haupt[1]). Eine schöne Büste (in der Sala rotonda des Vaticans) lässt uns das Zeusideal, aber mit einem düstern Zuge der Trauer erkennen. Unter den dichten Locken treten die sanft blickenden Augen tief einwärts. Kein Entsetzen, nur ein leiser Schatten der ewigen Nacht sollte über den Beschauer kommen. Überdiess war ja Serapis in seiner spätern Bedeutung auch ein Genesungsgott und vertrat sogar die Stelle des Asklepios. (Eine geringere Büste, von Basalt, im Zim-
f mer der Büsten; ungleich besser diejenige der Villa Albani im sog.
g Kaffeehause.) (Eine fleissige, kleine Bronze in den Uffizien, II. Zim-
h mer d. Br., Eckschrank rechts.) Noch ein schöner, sanfttrauriger Kopf in der Galerie zu Parma.

Mit Serapis wurde in späterer Zeit, wie gesagt, der Heilgott Asklepios identificirt, der auf diese Weise zu ganz Zeus-ähnlicher Bildung gelangte — abgesehen natürlich von seinem besondern Attribut, dem Schlangenstab, auf den er sich mit der einen Schulter stützt.
i — Die Statuen sind meist von geringer Arbeit; so die schwarz-marmorne im grossen Saal des capitolinischen Museums. Vielleicht die
k beste von allen im Museum von Neapel, zweiter Gang. Der schöne

---

* 1) Als eigentlicher Pluto: z. B. in einer rohen Statue der Villa Borghese (Faunszimmer).

Asklepios im Braccio nuovo des Vaticans trägt die sehr feinen, be- a
sonnenen Bildnisszüge irgend eines berühmten Arztes, vielleicht eines
Leibarztes des Augustus. — Von den beiden im zweiten Gang der b
Uffizien zu Florenz gleicht der eine dem neapolitanischen; der andere ist offenbar eine Porträtstatue, wie schon die hohen Schultern andeuten und wie die individuelle Stellung es noch wahrscheinlicher macht. Das Übrige hat der Restaurator gethan. — Auch in dem Asklepios
im Palast Pitti (inneres Vestibül oberhalb der Haupttreppe) könnte c
man eher einen griechischen Philosophen erkennen; mit nacktem Oberleib, den linken Ellbogen auf eine Keule gelehnt, mit der linken Hand, die eine Rolle hält, den Bart berührend, die Rechte auf die ausgeladene Hüfte gestützt, schaut er mit dem Ausdruck des Sinnens vorwärts. Die Arbeit ist einfach und noch sehr tüchtig.

Wer sich weiter überzeugen will, wie die griechische Kunst ideale Verwandtschaften auszudrücken und mit typischen Unterschieden zu verschmelzen wusste, vergleiche den Kopf des Poseidon
(Vatican, Museo Chiaramonti) mit dem otricolanischen Zeus. Die an- d
geborenen Züge sind bei beiden Brüdern dieselben, aber der Ausdruck des Meergottes ist unruhig, düster bis zu einem Anflug von Zorn, das Haar wirr und feucht. (Eine vollständige, aber in der Arbeit sehr
unbedeutende Statue im Vatican, Galeria delle statue; eine andere im e
Museum des Laterans.)

Auch die übrigen Götter der grössern Wasser, also mit Ausnahme der Tritonen und der Quellgottheiten, sind grossentheils von Zeus Geschlecht und gleichen ihm, nur ins Befangene und dann bald in das wohlig Geniessende, bald ins Schreckliche oder ins Bekümmerte hinein. Sie haben sein gewaltiges Haar, aber nicht wallend, sondern feucht darniederhängend; seine in der Mitte erhobene Stirn, aber niedriger; seinen Bart, aber nicht lockig, sondern nass und oft mit Schuppen, ja mit kleinen Fischen durchzogen; seine grossartigen Lippen, aber mit bornirtem Ausdruck. Ihr Bau (wo es nicht blosse Köpfe oder Masken sind) ist überaus mächtig und breit und entwickelt sich in ihrer liegenden, etwas aufgelehnten Stellung ganz besonders majestätisch.

a Die schönste dieser Gestalten ist der N i l (im Braccio nuovo des Vaticans), wahrscheinlich aus der Zeit des Augustus, welcher bekanntlich erst Ägypten unterwarf. Beneidenswerthe Symbolik der Alten, welche die 16 Ellen, um die der Nil alljährlich zu wachsen pflegt, durch 16 der niedlichsten Genien personificiren durfte! Heiter klettern sie an dem Gott herum und spielen mit seinem Krokodil und Ichneumon; eine guckt sogar oben aus seinem Füllhorn heraus; ihre Schalkhaftigkeit ist gleichsam nur ein anderer Ausdruck für die stille Seligkeit des gewaltigen Stromgottes.

b Die treffliche vaticanische Statue des Tigris (Sala a croce greca) erhält durch den von Michel Angelo oder einem seiner Schüler restaurirten Kopf ein besonderes Interesse des Contrastes

Im Hof des capitolinischen Museums liegt als Brunengott der
c colossale Marforio (wahrscheinlich ein Rhenus aus der Zeit Domitians.)
Er trägt die Züge des Zeus, aber in das Bornirte umgestaltet; Leib und Beine sind (absichtlich) viel zu kurz für den gewaltigen Ober-
d körper. — Die beiden Wassergötter an der Treppe des Senatorenpalastes auf dem Capitol und die beiden in der untern Vorhalle des
e Museums von Neapel sind theils gute, theils leidliche Decorationsarbeiten.

Der düstere Ausdruck erscheint bedenklich geschärft und deutet
f auf Sturm in dem florentinischen Kopfe des Oceanus (Ufizien, Halle der Niobe); er geht über in das Erschrockene, ich möchte sagen Ausge-
g scholtene, in der höchst colossalen Maske eines Wassergotes im Museo
h Chiaramonti im Vatican; eine ähnliche in Villa Albani (Nebenräume
i rechts). Auch dem Oceanus (Büste in der Sala rotonda des Vaticans, mit Trauben im Haar, Delphinen im Bart, Schuppen an Brauen und Wangen) ist sichtbar nicht ganz wohl zu Muthe. Schon ruhiger
k ist der Ausdruck der zwei colossalen Masken in Villa Albani hinter dem Kaffeehaus.

Ein merkwürdiges Gegenbild zu Zeus bildet die frühere, aber von der Kunst fortwährend und zwar annähernd oder ganz im Tempelstyl festgehaltene Darstellung des b ä r t i g e n D i o n y s o s. Neben Zeus, dem Gott der sittlichen Weltordnung, stellt sich hier ein König und Gott der Naturfreude mit einem Ausdruck seligen Genusses, dem

wir freilich im Leben bei Männern reifern Alters kaum je begegnen, der aber doch seine volle innere Wahrheit hat. Die breiten, wohlgerundeten (doch keineswegs plumpen) Formen und der stilljoviale Ausdruck des Kopfes, der heitre Blick, die charakteristischen gleichmässigen Hauptlocken mit der Binde, sowie der ebenfalls gelockte Bart — diess Alles ist schon in den Hermen oder Büsten zu erkennen, deren viele Tausende in den Gärten und Häusern der Alten gestanden haben müssen. (Eine ganze Anzahl im Garten etc. der Villa Albani; a
—vier im Palast Giustiniani zu Rom, unten; — mehrere, darunter b
auch wohl Büsten des bärtigen Hermes, in der Galeria geografica c
des Vaticans. (Vieles davon ist sehr rohe Arbeit.) Ein Priester dieses Bacchus, wie üblich mit den Zügen und dem Costüm des Gottes selber dargestellt, findet sich in Villa Albani (rechts vom Palast am Ende d
der Nebengalerie).

Auf eine geheimnissvolle Höhe gehoben, treffen wir diesen Typus wieder in einer berühmten vaticanischen Statue (Sala della biga) mit e
dem Namen des (wahrscheinlich Künstlers): Sardanapallos. In ein herrliches weites Gewand gehüllt, mit der rechten auf ein Scepter gestützt (diess unvollständig restaurirt), schaut der bejahrte Dionysos voll hoher, innerer Wonne in die von ihm beherrschte Welt. (Nahe mit diesem Werk verwandt, aber ungleich geringer: Kopf und Brust f
eines bärtigen Bacchus im Museum von Neapel, Halle des Tiberius.)

Von den Söhnen des Zeus, abgerechnet die eigentlichen Götter, ist der mächtigste Herakles. In seinem Antlitz ist auch noch etwas übrig geblieben von den Zügen seines Vaters, namentlich in der Stirn (sehr auffallend in einem Kopfe des verklärten Herakles; Vatican, g
Büstenzimmer); sonst herrscht darin eine jeder Mühe gewachsene Kraft und Leidenschaft vor. (Letztere in der Adlernase bisweilen angedeutet.) Seine höchste und bleibende Kunstform erhielt Herakles durch den grossen Lysippos, zu Alexanders Zeit. Wir lernen sie kennen vor Allem in dem weltberühmten Torso des Atheners Apol- h
lonios (am Eingang des Belvedere im Vatican). Nach dem Hymnus Winckelmanns und den bekannten Streitfragen über die vermuthliche

Urgestalt des Werkes[1]) wage ich nur, den Beschauer auf die ungemeine Leichtigkeit und Elasticität dieser Bildung, auf den Ausdruck der höchsten Kraft ohne Schwere aufmerksam zu machen.

Liegt hierin eine Andeutung, dass Herakles verklärt, etwa in seiner Verbindung mit Hebe, der ewigen Jugend, abgebildet sei, so spricht
a der *farnesische Herakles* (Colossalstatue des Atheners Glykon im Museum von Neapel, Halle des farnesischen Stieres) einen ganz andern Sinn aus. Hier ist es der noch in Kämpfen und Wanderungen begriffene, nur für einen Augenblick ausruhende Held, mit den erbeuteten Äpfeln der Hesperiden (diese sammt der rechten Hand restaurirt, wohl richtig). In der wahrhaft gewaltigen Musculatur, in dem Ungeheuern, namentlich der Arm- und Schulterbildung wirkt noch die letzte Anstrengung nach; um so stärker erscheint der Ausdruck der Ruhe durch das Aufstützen auf die Keule links und die Ausschwingung des Leibes rechts, sowie durch die Senkung des Hauptes und die reine Horizontale der Schultern charakterisirt, während Stellung und Gestalt der Beine dem Ganzen doch die Leichtigkeit eines Hirsches geben. Die Arbeit ist mit derjenigen des Torso allerdings nicht zu vergleichen. Am Kopfe sehr starke Restaurationen.

Unzählige, meist spätere Arbeiten stellen den Heros und seine
b Mythen dar; auch z. B. als kleine Bronzefigur kommt er sehr häufig vor. (Uffizien, II. Zimmer d. Br., 3. Schrank.) In der Sala degli
c Animali des Vaticans allein sind vier Thaten des Heros in nicht ganz
d lebensgrossen Gruppen dargestellt. In der Villa Borghese ist ein ganzes Zimmer solchen Überresten geweiht; man trifft Herakles als Herme, als Kind, auch als Knecht der Omphale, in ihren weiblichen
e Gewändern. Im Museum von Neapel (zweiter Gang) findet sich das von irgend einer guten Gruppe des Mars und der Venus entlehnte Motiv auf Herakles und die heroische Siegerin übertragen; ein sehr artiges römisches Werk.

f Herakles, der als Stellvertreter des Atlas den Weltglobus trägt im Museum von Neapel (Halle der berühmten Männer), ist eine gute, aber stark ergänzte Arbeit. Die unten zu besprechende Gruppe des Herakles mit Antäus giebt den Helden mehr fleischig als musculös

---

[1]) Man denkt sich Herakles emporschauend gegen eine zu seiner Linken stehende Hebe.

und entfernt sich wieder um eine Stufe weiter von dem verklärten Herakles als die meisten übrigen Bildungen. (Hof des Pal. Pitti.) a

Endlich blieb ein wesentlich genrehafter Moment, der den Zeussohn in rein physischer Gewaltigkeit darstellt, der kleinern Bildung in Erz vorbehalten. Ich meine die köstliche Bronze des „trunkenen b Herakles" im Museo zu Parma. An dieser rückwärts taumelnden von allen Seiten glücklich gedachten Figur erkennt man das ganze Muskelwesen des farnesischen Herakles, nur im Dienste einer ganz andern Macht, als bei den zwölf Arbeiten. Gefunden in Veleja, und doch vielleicht griechischen Ursprunges.

Es war nicht mehr als billig, dass auch die vorzugsweise so genannten „Zeussöhne" (Dioskuren) Kastor und Polydeukes in ihrem Typus an den Vater erinnerten. Diess ist in der That der Fall mit den beiden weltberühmten Colossen auf dem Platze des Qui- c rinals in Rom; die Bildung von Stirn, Lockenansatz, Nase und Lippen ist deutlich dem Zeusideal entnommen, wovon man bei Betrachtung der Abgüsse sich am Besten überzeugen kann; nur erscheint Alles in den jugendlichen und heroischen Charakter übertragen. — Bekanntlich galten diese Rossebändiger einst als Arbeiten des Phidias und Praxiteles; gegenwärtig betrachtet man sie aus überzeugenden Gründen als römische Nachahmung nach einer Gruppe vielleicht aus der Schule des Lysippos, und giebt starke Willkürlichkeiten in der Einzelbehandlung zu, z. B. im Ansatz der Hälse. — Ihre Bildung im Ganzen vereinigt mit unbeschreiblicher Wirkung das Schlanke und das Gewaltige; ihre momentane Bewegung spricht wunderbar schön aus, wie es für sie eine leichte Mühe sei, die bäumenden Pferde zu lenken; Stallknechte mögen das Thier zerren und sich aufstemmen, Dioskuren bedürfen dessen nicht. Die Pferde sind auch verhältnissmässig kleiner gebildet, wie sich überhaupt in der alten Kunst der Massstab mehr nach der relativen Bedeutung der Figuren als nach ihrem physischen Grössenverhältniss richtet. — Ehemals standen sie parallel, ohne Zweifel mit Recht; ihre jetzige Gruppirung mit der Brunnenschale und dem Obelisken passt vielleicht besser zum Platze.

a Die beiden Dioskuren der Capitolstreppe, sonderbar bedingte Werke[1]) aus noch ziemlich guter Zeit, scheinen ganz geschaffen, um den Werth der quirinalischen ins hellste Licht zu stellen.

Hera, die Schwester und Gemahlin des Zeus, bedurfte einer entsprechend grossartigen Persönlichkeit, in welcher die Königin der Götter zu erkennen sein sollte. Die reife Schönheit eines mächtigen Weibes ist denn auch nie bedeutender dargestellt worden, als in diesem Typus, der doch zugleich eine unbegreifliche Jugendlichkeit ausspricht. Die Statuen sind meist spät, verrathen aber ein herrliches
b Vorbild, wie z. B. die colossale in der Sala rotonda des Vaticans.
c (Kleineres Ex. in der Villa Borghese, Zimmer der Juno; ein anderes
d in der Galeria delle Statue des Vaticans; noch ein anderes, mit mo-
e dernem Kopf, im Museum von Neapel, Halle der Flora.) Das nasse Anliegen des feinen Untergewandes ist bisweilen allzu absichtlich dazu benützt, die bedeutenden Formen des Oberleibes hervortreten zu lassen; sonst aber wird die milde Majestät des bediademten Hauptes und die imposante Stellung, womit der Körper sich nach der Rechten ausladet, immer die Herrscherin auf das Deutlichste erkennen lassen.

Eine eigene Aufgabe gewährte dem römischen Bildhauer die Juno
f Lanuvina. (Colossalstatue ebenfalle in der Sala rotonda des Vaticans.) Als Schützerin der Heerden hat sie Haupt und Leib mit einem Thierfell bedeckt; mit dem (restaurirten) Speer in der Hand schreitet sie zu gewaltiger Abwehr aus. Ohne Zweifel hat der Bildner ein uraltes Tempelbild von Lanuvium in dem Styl griechisch-römischer Zeit reproduciren müssen; die Züge aber sind junonisch.

Diese göttlichen Züge lernt man nun weit besser als aus irgend einer Statue aus zwei berühmten Colossalköpfen kennen. Der eine
g die Juno im Hauptsaal der Villa Ludovisi in Rom, erschien einst Goethe „wie ein Gesang Homers", und in der That wird die Seele griechisches Mass und griechische Schönheit selten so vernehmlich zu

---

[1]) Wahrscheinlich für einen ganz bestimmten Standort berechnet. — Es wäre sehr wünschenswerth, über das perspectivische Gesetz, welches solchen Anomalbildungen zu Grunde liegt, eine zusammenhängende Belehrung zu erhalten, und zwar von einem Bildhauer. Vgl. S. 422, c.

sich reden hören. Der andere, im Museum von Neapel (Halle des Tiberius), giebt in schöner frühgriechischer Arbeit einen ältern, strengern Typus wieder, dem zur vollen Majestät noch die Anmuth fehlt, aus einer Zeit, da die griechische Kunst noch nicht ihre volle harmonische Grösse erreicht hatte; es ist noch die homerische, erbarmungslose Hera[1]), während aus der Ludovisischen eine königliche Milde hervorblickt. Verweilen wir noch bei diesem Haupte, so oft und so lange die Strenge des Besitzers die Thür offen lässt! Die göttliche Anmuth liegt wesentlich in der Linie des Mundes und in den nächstliegenden Theilen der Wangen, auch in den nur mässig grossen, mild umrandeten Augen (wie hart und scharf sind die Augenlider der neapolitanischen!). Das einzige Leiden ist die Restauration der Nasenspitze, welche man sich auf irgend eine Art verdecken möge. a

Von diesem hohen Typus führen verschiedene Pfade abwärts in das Kluge und Schlaue, in das bloss Liebliche, selbst in das Buhlerische. Eine beträchtliche Anzahl von Büsten geben die Belege hiezu. Wir nennen bloss diejenigen, welche sich zugleich noch merklich an die hohe Grundgestalt anschliessen.

In demselben Hauptsaal der Villa Ludovisi: eine tüchtige römische b
Juno mit Schleier, Diadem und gewirktem Unterkleid. Im Vorsaal: eine geringere aus römischer Zeit, und ein uralter, sehr colossaler Kopf. — Ein schöner und milder römischer Kopf im Braccio nuovo c
des Vaticans. — Ein anderer in der obern Galerie des Museo capi- d
tolino. — Eine freundlich-galante Juno im Museum von Neapel (Halle e
des Tiberius, in der Nähe der berühmtern). — Eine der strengern, aus römischer Zeit, in den Uffizien zu Florenz (Halle d. Hermaphr.). f
— Eine sehr schöne, vielleicht griechische Büste, flüchtig gearbeitet, sehr abgerieben und durch eine moderne Nase abscheulich entstellt, findet sich im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti). Am Diadem g
Palmetten und zwei Greifen.

1) Wovon ein gemilderter Nachklang auch in der oben erwähnten borghesischen Statue zu erkennen ist.

Die eigentliche Matrone unter den Göttinnen, die mütterliche in vorzugsweisem Sinne war einst Demeter. Die frühere Kunst gab ihr daher, neben dem Jugendlichen, was allen Göttinnen eigen ist, zwar nicht die königliche Würde der Hera, aber doch eine hohe Gravität, einen gewaltigen Gliederbau und eine völlige Bekleidung (selbst bisweilen einen Schleier). So finden wir sie in der grandiosen (in
a den Attributen ergänzten) Colossalstatue des Vaticans (Sala rotonda) dargestellt; ihre Stellung ist die so mancher Statuen des ältern Typus: mächtiges Vortreten des einen Fusses (auf welchem der Körper ruht), Nachziehen des andern, also beinahe ein Vorschreiten, wie sie insbesondere der wandernden Göttin geziemt, die ihre verlorene Tochter sucht.

Ein späterer Typus zeigt die Göttin ohne das Matronenhafte, vielmehr mit dem süssesten Reiz eines schlank zu nennenden jungen Weibes angethan. Nur die Ähren in der Hand deuten an, um wen
b es sich handelt. Dieser Art ist die Statue der Villa Borghese (Zimmer der Juno). Ganz ungesucht und mühelos scheint hier der Bildhauer das herrlichste denkbare Gewandmotiv als Ausdruck des edelsten Leibes, und die stille, sinnende Schönheit eines Kopfes erreicht zu haben, der zwischen Aphrodite und den Musen die Mitte hält.

c An diese Statue erinnert eine schöne, als Flora restaurirte Gewandfigur im Vatican (Galeria delle Statue), die ihr jedoch nicht gleich kömmt. Dagegen könnte die als Hygiea restaurirte Statue im
d Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti) eher eine Demeter jenes ältern Typus gewesen sein.

Zu den reichen, vollen, mütterlichen Bildungen gehört auch Isis, die schon zur griechischen Zeit aus dem ägyptischen Götterkreis in die classische Kunst hereinkam. Fast junonisch herrlich erscheint sie
e uns in dem prächtigen Colossalkopf der Villa Borghese (Hauptsaal);
f mehr jungfräulich in einem reizenden Köpfchen des Vaticans (Büstenzimmer; statt des Lotos ein Lockenbund über der Stirn). Die vollständigen Statuen werden bald für die Göttin selbst, bald für eine blosse Priesterin ausgegeben; ein Zweifel, welcher desshalb unlösbar

bleibt, weil überhaupt Priester und Priesterin beim feierlichen Opfer das Costüm ihrer Gottheit trugen. Isis ist in dieser Beziehung sehr leicht zu erkennen an dem Sistrum (wo es nicht restaurirt ist), einem birnförmig gebogenen, mit einigen Drähten oder Stäbchen durchzogenen Lärminstrument von Erz, und an dem vor der Brust zusammengeknüpften Fransengewand. Eine späte, aber noch sehr schöne Statue im Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters); zwei a geringere im Museum von Neapel (Halle der farbigen Marmore). b

---

Von dem Gott des Kampfes, den die römische Kunst überdiess als Vater des Romulus zu verherrlichen hatte, besitzt man auffallender Weise keine völlig sichere Statue von guter Arbeit. Im untern Gang c des capitolinischen Museums steht ein prächtig geharnischtes und behelmtes Colossalbild, dessen Züge wohl den Sohn des Zeus zu verrathen scheinen, das aber eben seiner pomphaften Bekleidung wegen doch wohl eher ein Porträt heissen mag. (Es galt früher für Pyrrhus.) Die gute nackte Statue eines reifen, fast stämmigen Mannes mit Helm d und kurzem Mantel, im grossen Saale desselben Museums, ist wohl unstreitig ein Mars, aber mit dem Angesicht Hadrians. Die mehrfach (z. B. gerade hier) vorkommende Gruppe von Mars und Venus ist durchgängig von später Arbeit und stark restaurirt. Selbst die herrliche Statue der Villa Ludovisi wird von Manchen als Achill e in Anspruch genommen, mag aber einstweilen als ein ruhender, zur Milde gestimmter Kriegsgott gelten; mit dem Schwert in der Hand, den Schild zur Rechten, sitzt er auf einem Fels, den linken Fuss auf einen Helm gestützt; vor ihm ein Amorin; sein Typus ist im Ganzen dem des Hermes ähnlich, nur mit männlich strengern, härtern Zügen, zumal im untern Theile des Gesichtes. Die Stellung wunderbar leicht, von allen Seiten die schönsten Linien darbietend. Man glaubt auf ein Original des Skopas schliessen zu dürfen. — In der Nähe die Statue f eines ebenfalls nackten, auf dem Boden sitzenden Helden, welche eine belehrende Vergleichung des bloss Heroischen mit dem Göttlichen des Ares gewährt.

In vollständiger Rüstung, ausschreitend und mit einer Waffe ausholend, ist Mars hauptsächlich in den etruskischen Erzfiguren dar-

a gestellt. (Museo etrusco des Vaticans: der bekannte Mars von Todi;
b Uffizien in Florenz, zweites Zimmer der Bronzen, zweiter Schrank: mehrere kleine Figuren dieser Art; doch auch ein ganz kleiner verstümmelter Mars des schönen Typus.)

Die antike Mythologie gewährte der Kunst oft an einer und derselben Gottheit viele Seiten und Charakterzüge, die sich darstellen liessen, je nachdem die verschiedenen Entwicklungsperioden des Griechenthums, auch wohl die localen Mythen, eine göttliche Gestalt verschieden hatten bilden helfen. Endlich aber pflegt sich die Kunst einer jener Seiten entschieden zu bemächtigen und die andern zu vergessen oder nur als Anklänge leise anzudeuten.

Reichlichen Beleg hiefür liefert Hermes. Ursprünglich ein unterirdischer Gott des Gedeihens und des Segens ward er später der Herr der Gewinns und Verkehrs, ein Bote der Götter, wandelnd vom Olymp bis zur Unterwelt, nach welcher er auch die Menschenseelen geleitet. Kaum eine Gottheit wurde häufiger gebildet; an allen Strassen begegnete man einem Pfeiler mit seinem bärtigen Haupt, sodass der gleichen Pfeiler mit Köpfen überhaupt den Namen „Hermen" erhielten, gleich viel wen sie darstellten.

Da er aber als Gott des Gedeihens auch der Schützer der Gymnasien war, so wurde später aus dem raschen, rüstigen Götterboten das Ideal eines nur mit dem kurzen Mantel (Chlamys) bekleideten Jünglings der Ringschule, und bei diesem Typus hielt die Kunst stille. Von seiner Botenschaft her blieb ihm bisweilen ein Ansatz von Flügeln an den Fussknöcheln, auch wohl am Haupt, so wie der Reisehut; von seinem Heroldsamte bisweilen der Schlangenstab; von seiner Eigenschaft als Kaufmann der Geldbeutel in der Linken; — allein auch ohne diess Alles ist und bleibt er Hermes und zwar gerade in den besten Beispielen.

c Weit die erste Stelle nimmt unter diesen der vaticanische Hermes (Belvedere) ein; derselbe, welcher früher unbegreiflicher Weise als „vaticanischer Antinous" bezeichnet wurde. Es ist ein ewig junges Urbild der durch Gymnastik veredelten Leiblichkeit, wie die breite, herrliche Brust, die kräftigen und doch feinknochigen Glie-

der, die leichte, ruhige Stellung diess vernehmlich ausdrücken. Allein in der ganzen Gestalt waltet ein wahrhaft göttlicher Sinn, der sie über jene Einzelbedeutung weit emporhebt. Sie hat, ich möchte sagen, ein höheres, zeitloseres Dasein als alle menschlichen Athleten, in welchen die Wirkung der letztvorhergegangenen, die Erwartung der nächsten Anstrengung mit angedeutet scheint. Und welch ein wunderbares Haupt! es ist nicht bloss der freundlich sanfte, feine Hermes, sondern wahrhaftig der, welcher „den obern und den untern Göttern werth“ ist, der Mittler der beiden Welten. Darum liegt auf diesem Jünglingsantlitz ein Schatten von Trauer, wie es dem unsterblichen Todtenführer zukömmt, der so viel Leben untergehen sieht. Die süsse, jugendliche Melancholie, welche im Antinous zweideutig gemischt waltet, ist hier mit vollkommener Reinheit ausgedrückt.

Die Statue ist stark verstümmelt, geglättet und zweifelhaft restaurirt. Möge sie wenigstens fortan bleiben wie sie ist. (Eine viel a
geringere Wiederholung im grossen Saal des Pal. Farnese.)

Noch mancher treffliche Hermes steht in den römischen Galerien, allein keiner, der diesem irgend nahe käme. Zur Vergleichung diene
z. B. der Hermes mit der Inschrift INGENVI (Vatican, Galeria delle b
statue), und derjenige des Braccio nuovo, gute römische Arbeiten. c
Im letztgenannten Theile des Vaticans stehen (hinten) auch zwei bemäntelte Hermen, deren Köpfe wirklich Hermes vorstellen. — Im
grossen Saal des capitolinischen Museums glaubt man in der Statue d
eines vorgebeugten Jünglings, welcher (in der jetzigen Restauration) den Zeigefinger der Rechten wie horchend erhebt, und den linken Fuss auf ein Felsstück setzt, einen Hermes zu erkennen. Es ist ein stattliches, lebensvolles Werk, etwa aus hadrianischer Zeit. — Ein
römischer Hermes, wenigstens mit einem Nachklang jener schönen e
Trauer, im Hauptsaal der Villa Ludovisi.

Im Museum von Neapel, Abtheilung der grossen Bronzen, bieten f
zunächst zwei Köpfe eine interessante Parallele dar. Der eine, alterthümlich streng, mit einer Reihe von Löckchen wie Korkzieher, zeigt uns den kalten conventionellen Ausdruck des frühern griechischen Typus, während der andere sich der seelenvollen Schönheit des vaticanischen Gottes nähert. Dann findet sich hier die unvergleichliche g
Statue des angelnden Hermes. Er hat schon lange gesessen

und ist darob etwas eingesunken; allein sein Blick sagt, dass er noch lauert, und seine ganze leichte Stellung und der Bau seiner Glieder lässt ahnen, mit welcher Elasticität er aufspringen wird. Die Kunst wird keine sitzende nackte Jünglingsfigur mehr schaffen, ohne dieses Erzbild wenigstens mit einem Blick zu Rathe zu ziehen. Ist es aber wirklich Hermes? Was er an den Füssen angeschnallt hat, sind keine Sandalen, sondern Flügel, die ihm also nicht von Hause aus angehören; sodann hat sein Kopf wohl den Hermestypus, aber auf einer niedrigern Stufe, und vollends geben ihm die abstehenden Ohren etwas Genrehaftes. Vielleicht haben wir irgend einen unbekannten Mythus oder auch nur einen unergründlichen Scherz vor uns.

a In den Uffizien zu Florenz kann eine ausgezeichnet wohlerhaltene römische Statue (im ersten Gang) gerade zum Beleg des Gesagten dienen, insofern hier die Flügel unmittelbar über dem Knöchel aus dem Fuss herauswachsen. Von viel grösserer Bedeutung ist der leider
b sehr stark und zwar als Apoll restaurirte sitzende Hermes im zweiten Gange. Der Gott ist sehr jugendlich, etwa fünfzehnjährig gedacht, aber in grösserm Verhältniss ausgeführt, sodass man ihn in seinem verstümmelten Zustande leicht verkennen konnte, indem seine spätere gymnastische Bildung hier nur leise angedeutet ist. Ein Blick auf den ebenso jugendlichen Apoll, etwa den Sauroktonos, zeigt freilich den gründlichen Unterschied; hier wollen alle Formen nur das leichteste Dasein ausdrücken, während im Hermes die Rüstigkeit und Elasticität ein wesentlicher Zug ist, selbst wo er ruht wie hier. (Schöne römische Arbeit; in der Nähe eine ähnliche, viel geringere Statue mit dem echten Hermeskopfe; die Lyra, deren Erfinder Hermes war, ist hier antik.)
c — Noch knabenhafter und fast genreartig ist Hermes dargestellt in einer Statue der Inschriftenhalle ebenda, einem guten römischen Werke. Er steht auf einen Stamm gelehnt; im ursprünglichen Zustande hielt er etwas mit der rechten Hand, auf die seine Blicke gerichtet sind.
d — Ob der gute römische Torso von Basalt (in der Halle des Hermaphr. ebenda) einen Hermes oder einen Satyr vorstellte, ist schwer zu entscheiden.

Vom Geschlecht des Hermes als Schützers der Ringschulen sind alle Athleten griechischer Erfindung. Man erwarte hier nicht den zum

Gladiator abgerichteten römischen Sklaven. Der griechische Jüngling übte sich in allen Gattungen der Gymnastik freiwillig, weil ihm die gleichmässige Ausbildung des ganzen Menschen Lebenszweck war. Und so stellte ihn die Kunst dar, edel bewegt oder edel stehend, elastisch ohne alles Tänzerliche, mit irgend einer äussern Andeutung des eigentlich Gymnastischen; der ganze Leib aber ist in allen Theilen durchgearbeitet und der Weichlichkeit abgerungen, ohne doch in der reichen Musculatur irgendwie absichtlich zu erscheinen. Eine innere Schwungkraft scheint ihn zu beleben. Der in der Regel kleine Kopf mit kurzem Haar sitzt frei und schön auf dem Nacken; der Ausdruck ist ernst und sanft und klingt sehr deutlich an den des Hermes an.

Im Braccio nuovo des Vaticans bereiten die Athleten der Halb- a rotunde, mittelgute Arbeiten, auf den vor drei Jahren gefundenen „Apoxyomenos" am Ende des Saales vor. Wenn die Kenner in demselben auch nicht das berühmte Original des Lysipp finden und im Einzelnen Manches tadeln wollen, so bleibt die Statue doch eine der besten dieser Art. Die so schwer auf schöne Weise zu gebende Bewegung der Arme und die dadurch begründete Linie des Körpers sind hier Wunder der Kunst.

Sehr reizende Motive gewähren sodann die Discobolen oder Scheibenwerfer; sei es dass sie gebückt im Augenblick des Werfens, oder stehend und sich zum Wurf vorbereitend gebildet wurden; immer geschah es mit dem höchsten, durch die ganze Gestalt verbreiteten Ausdruck des Momentes. Der Vatican enthält (in der Sala della biga) b sehr ausgezeichnete Beispiele, einen stehenden, mit Auge und Geberde sein Ziel messenden, nach Naukydes, und einen gebückten, nach Myron; von letzterm ein noch schöneres Exemplar im Palast Massimi c zu Rom. Ein sehr zusammengestückelter stehender, von ursprünglich guter Arbeit, im Braccio nuovo des Vaticans. Eine geringere Wieder- d holung des myronischen in den Uffizien, zweiter Gang. e

Bei weitem am häufigsten aber sind ruhig stehende Athletenbilder, ohne Andeutung einer besondern Thätigkeit. Bei ihrer oft stark restaurirten Beschaffenheit und dem meist geringen Werth ihrer Ausführung (als Decorationsfiguren) ist es nöthig sich zu erinnern, dass man doch vielleicht manches Nachbild nach jenen hunderten der schönsten Athletenstatuen im Hain von Olympia vor sich hat. — Zu diesen

ruhig stehenden Athleten gehört vielleicht, wie wir sehen werden, der a sog. capitolinische Antinous. Andere Arbeiten von Werth: der Athlet mit Salbgefäss in der Galeria delle Statue des Vaticans; der schlanke, b kurzhalsige, einem alterthümlich strengen Original nachgebildete, im grossen Saale des capitolinischen Museums; der das Stirnband Um- c legende (Diadumenos) im grossen Saal des Palastes Farnese, nach einem berühmten Motiv. — Vier Athleten im ersten Gang der Uffi- d zien zu Florenz, zum Theil willkürlich restaurirt und von jeher nicht viel mehr als Decorationsarbeit, aber vielleicht nach Originalen der grossen alten Zeit, worauf der breite, gewaltige Typus und besonders die Bildung des Kopfes und Halses hinweist. Ein ähnlicher im e Pal. Pitti (inneres Vestibül oberhalb der Haupttreppe).

f Von den Bronzen des Museums von Neapel (Abtheilung der grossen Bronzen) gehören ausser mehrern schönen Köpfen hieher die beiden trefflichen Statuen der gebückt laufenden Jünglinge. Bei Werken von so lebensvoller, wenn auch einfacher Arbeit hat der geringste Zug seine Bedeutung. Es wird also eine sehr aufmerksame Betrachtung wohl dahin gelangen, zu entscheiden, ob eigentliche Wettläufer, ob Discuswerfer, die ihrer entrollenden Scheibe nachblicken, ob endlich Ringer gemeint sind, welche sich den Punkt des Angriffs ersehen. Kenner des jetzigen Ringkampfes versichern das Letztere.

g Ein sehr tüchtiger bronzener Athlet, der sog. Idolino, steht in den Uffizien (zweites Zimmer der Bronzen) auf einer prächtigen Basis aus der Renaissancezeit, von Verocchio oder Settignano. — h Ebendaselbst (sechster Schrank) die Statuette eines Ringers in voller Bewegung; am aufgehobenen rechten Ellbogen ist noch die Hand seines fehlenden Mitringers erhalten.

Diese wahrscheinlich erst aus römischer Zeit stammenden Exemplare lassen auf die Verehrung schliessen, welche jenen ebenfalls ehernen Athletenbildern der griechischen Kampfstätten noch immer gewidmet wurde. Die spätere Sculptur muss nach den Siegerstatuen von Olympia wie nach einer Sammlung von Urkunden der Kraft und Anmuth emporgeblickt haben.

Die beiden Ringer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz werden bei Anlass der Gruppen behandelt werden.

Bekanntlich nahmen, wenigstens in Sparta, auch die Mädchen an

gewissen Wettkämpfen Theil, und es ist zu glauben, dass sich die Sculptur die darstellbaren Motive nicht entgehen liess, welche dabei zum Vorschein kamen. Erhalten ist, wenigstens in guter alter Copie, eine zum Auslauf bereite Wettläuferin (im obern Gang des Vaticans); a eine graziöse, nichts weniger als amazonenhafte Gestalt, in welcher das Jungfräuliche vortrefflich ausgedrückt ist. Die kurzgeschnittenen Stirnhaare gehörten zur Sache; auch die Büste ist so ausgeweitet, wie der Wettlauf es erfordert, die Beine von einer fast scharfen Ausbildung.

Überaus traurig ist der endliche Ausgang des Athletenbildens. Das kaiserliche Rom begeisterte sich nämlich so sehr für die Wagenführer seiner Cirken und die Gladiatoren seiner Amphitheater, dass deren leibhafte Abbildungen mit Namensbeischrift Mode wurden. Dieser Art sind schon die Mosaikfiguren aus den Caracallathermen in b einem obern Saale des Laterans und vollends die aus dem IV. Jahr- c hundert stammenden im Hauptsaal der Villa Borghese. Selbst an Sarcophagen (z. B. einem im ersten Gang der Uffizien) kommen Wa- d genführer mit Namen vor. Auch die alten Griechen waren von der persönlichen Darstellung bestimmter Athleten ausgegangen, allein sie hatten dieselbe auf eine allgemeine Höhe des Schönen gehoben und sie bald nur als vielgestaltige Äusserungen des Schönen dargestellt.

Es kann nicht befremden, dass die Statuen von hellenischen K r i e g e r n bisweilen schwer von den Athletengestalten zu trennen sind. Über eine der berühmtesten Statuen des Alterthums, den borghesischen Fechter (im Louvre), hat man sich lange Zeit nicht ganz einigen können, ob darin ein Ringkämpfer oder ein Krieger zu erkennen sei; die Stellung spricht für das letztere, die Formen des Körpers aber sind die der vollendetsten Athletik, wie sie kaum an einer andern Statue vorkommen. (Von einem römischen Gladiator kann gar nicht die Rede sein.)

Eine Anzahl von Statuen aber stellen ohne Zweifel wirkliche Krieger dar, mögen sie nun besonders gearbeitet sein oder irgend

einer Schlachtgruppe angehört haben. Ersteres gilt wohl von dem a schönen, ausruhend auf der Erde sitzenden Krieger der Villa Ludovisi (Hauptsaal), von griechisch scheinender Arbeit, der wir schon bei Anlass des nahen Ares erwähnten. Vier Marmorbilder des Museums von b Neapel (erster Gang, leider wie so Manches aus der alten farnesischen Sammlung stark überarbeitet) waren vielleicht eher Theile einer Gruppe und zwar am ehesten einer Giebelgruppe, wie ihre ausschliessliche Berechnung auf die Vordersicht andeutet[1]). Einer dieser Kämpfer sinkt tödtlich verwundet zusammen; einer, mit besonders schön entwickeltem Körper, ist im Anspringen begriffen; ein dritter legt aus; ein vierter, sehr jugendlich und mit kurzem Mantel bekleidet, scheint sich, bereits verwundet, zu vertheidigen. Die Motive sind sämmtlich von höherm Werthe als die übrigens noch immer gute Ausführung; es sind schöne griechische Einzelgedanken aus einer jener Kampfscenen, die das bedeutendste Factum in einer geringen Anzahl von Figuren gleichsam verdichtet und concentrirt darstellen mussten. Dass das Urbild ein sehr altes war, beweist der einzig echt erhaltene Kopf des zweiten, dessen regelmässige Haarlöckchen und starkes Kinn noch unmittelbar an die Ägineten erinnern. — In demselben Gang finden sich noch mehrere Kriegerstatuen theils von geringerm Werth, theils von über- c wiegend modernen Besttandheilen. — In der Halle des farnesischen Stieres findet sich auch eine jener seltenen Statuen aus dem trojanischen Heldenkreise (colossal, schon in antiker Zeit (?) restaurirt und mit einem Bildnisskopf versehen); der fast nackte Krieger trägt einen todten Knaben, den er an dem einen Fusse hält und über die Schulter hängen lässt, eilig aus dem Kampfgewühl; es ist wahrscheinlich Hektor, der dem Achill die Leiche des Troilos entrissen. Hier ist die Bildung allerdings keine athletische mehr, sondern eine im höhern Sinn heroische, soweit die antike Beschaffenheit sich erkennen lässt; die Bewegung und das Motiv der beiden Körper verrathen ein vortreffliches Urbild. — Noch viel berühmter aber muss eine oft wiederholte Gruppe: Aiax (u. a. Menelaos) mit dem Leichnam des Patroklus gewesen sein, welche bei Anlass der Gruppen zu besprechen sein wird.

---

* [1]) Einer Gruppe gehörte auch wohl der schlecht restaurirte knieende Krieger in den Uffizien zu Florenz (zweiter Gang) an, ehemals vielleicht ein gutes Werk.

Der trefflichste Achill ist mit der ältern borghesischen Sammlung
in den Louvre übergegangen. Vielleicht ist mit einer tüchtigen He- a
roenstatue der Villa Albani (Vorhalle des Kaffeehauses) Achill gemeint.
— Einen wunderschönen Kopf des Achill, von griechischer Arbeit, b
findet man im Camposanto zu Pisa (N. 78).

Von Odysseus haben wir nichts Sicheres, als die kleine Statue
des Museo Chiaramonti (Vatican), welche ihn darstellt, wie er dem c
Kyklopen die Schale reicht. Eine stramme, kräftige Figur; in den
Zügen mehr der Energische, Vielduldende als der Schlaue.

Als Bildnissstatue eines Kriegers aus der historischen Zeit ist
jedenfalls der *Alcibiades* in der Salla della biga des Vaticans zu d
betrachten, auch wenn die Benennung sehr zweifelhaft bleiben sollte.
Es ist ein sehr schöner Akt der Vertheidigung; der Beschauer erwartet, dass sie erfolgreich sein werde, weil in der ganzen Gestalt nicht nur physische Macht, sondern hohe geistige Entschiedenheit waltet.

Auf die Krieger folgen die *Jäger* und zwar zunächst ihr mythi-
sches Urbild, *Meleager*. Die berühmte *vaticanische* Statue e
(Belvedere), ein vorzügliches Werk der Kaiserzeit, wenn auch nicht in allen Theilen gleichmässig belebt, giebt uns diesen Typus in seiner vollkommenen Ausbildung, sehr dem Hermes genähert, selbst in Gestalt und Zügen des jugendlichen Kopfes, und doch wieder wesentlich von ihm verschieden. Die Jagd verlangt und bildet einen Körper anders und einseitiger als die Athletik; ihr genügt das Schlanke und Rasche; eine für jede Probe durchgearbeitete Musculatur wäre überflüssig. So schön und leicht nun diese Gestalt dasteht, so unbeholfen und zweideutig ist die Stützung unter dem linken Arm (Eberkopf und Tronco). Vielleicht hatte der Künstler ein ehernes Urbild vor sich und musste sich in Marmor helfen, wie er konnte. Eine kleine Wieder-
holung von rosso antico im Museum von Neapel (Halle der farbigen f
Marmore). Eine stark überarbeitete lebensgrosse Statue im Haupt- g
saal der Villa Borghese.

Weit von dieser Auffassung entfernt und durch den Contrast be-
lehrend: die Statue eines Jägers im grossen Saal des Museo capitolino, h

Hier handelt es sich nicht um einen mythischen Heros, sondern nur um einen besonders geschickten und begünstigten römischen Jagdsclaven, der denn auch wie er war, von der Hand eines guten Künstlers (vielleicht der augusteischen Zeit), vor uns steht. Ob „Polytimus der Freigelassene", wie an der Basis zu lesen ist, auf den Jäger, Bildhauer oder Eigenthümer geht, wollen wir nicht entscheiden.

Wenn sich in jeder Gottheit irgend eine Seite des griechischen Wesens ideal ausdrückt, so ist Pallas Athene eine der höchsten Versinnlichungen dieser Art. Aus der Lichtjungfrau, welche die dämonischen Mächte bekämpft und das Haupt der besiegten Gorgo an der Brust trägt, war schon bei Homer und Hesiod eine Schützerin jeder verständigen und kräftigen Thätigkeit, die Begleiterin, der Genius des „Griechen als solchen" geworden, wie wir den vielduldenden Odysseus wohl nennen dürfen; sie ist der Verstand des Zeus und aus seinem Haupte geboren. Weder der Peloponnes noch Jonien hätten sie herrlich genug gebildet; als Schutzherrin von Athen erhielt sie ihren Typus durch die grössten Künstler dieser Stadt, vorzüglich durch Phidias; aus ihrer Gestalt scheint Athen selber vernehmlich zu uns zu sprechen.

Die ältere Kunst hob an ihr wesentlich das Kriegerische hervor; erregt, selbst stürmisch schreitet die bewaffnete, strenge Jungfrau mit ihren fast männlichen Formen und Geberden einher. So die schon
a erwähnte hieratische Statue in der Villa Albani (Reliefzimmer). — Eine späte Nachahmung eines ruhigern Tempelbildes, im Hauptsaal
b der Villa Ludovisi, interessirt hauptsächlich durch den Künstlernamen: Antiochos von Athen.

Einen viel entwickeltern Typus, in welchem indess noch immer die kriegerische Stadtherrscherin vorwaltet, finden wir in einer Statue
c des Museums von Neapel (Halle der Flora) ausgedrückt. Das Haupt, von mächtigen, fast junonischen Formen, trägt einen Helm, desser reicher Schmuck sammt der umständlich behandelten Aegis der ganzen Gestalt noch etwas Buntes giebt. Man vergleiche mit dieser Statue die in der In-
d tention übereinstimmende im Hauptsaal der Villa Albani, welche bei sehr vorzüglicher griechischer Arbeit noch etwas Heftiges und Befangenes

hat; die Statur untersetzt, der Helm, in Form eines Thierfelles, wie eine Haube anliegend. (Eine schöne kleine Bronze der Uffizien: Bronzen, a
II. Zimmer, 1. Schrank, zeigt ähnliche Auffassung.) Sehr eigenthümlich als kriegerisches Mädchen, erscheint Pallas in einer schön gedachten, aber nur mittelgut ausgeführten Statue der Uffizien (Verbindungsgang), b
das vortrefflich übergeworfene, mit der Linken an der Hüfte festgehaltene Gewand reicht nur bis an die Waden. Der echte, wenigstens alte Kopf schaut, seit das Halsstück neu eingesetzt ist, etwas sentimental aufwärts.

Die volle Herrlichkeit der Göttin spricht sich jedenfalls erst in demjenigen Typus aus, welcher in zwei (nicht sehr von einander abweichenden) Statuen erhalten ist: der Pallas Giustiniani im Braccio c
nuovo des Vaticans, und der Pallas von Velletri[1]) in der obern Ga- d
lerie des capitolinischen Museums. In langem einfach gefaltetem Gewand und Mantel steht sie ruhig da; von den Waffen hat die letztgenannte Statue sogar nur den schlichten hohen Helm und den Speer. Ihr länglich ovales Antlitz mit dem strengen Blick und Mund ist bei hoher Schönheit weit entfernt von aller Bedürftigkeit, von aller Liebe; das unbeschreiblich Klare ihrer Züge wirkt indess doch nicht wie Kälte, weil eine göttliche Macht darin waltet, die Vertrauen erregt. Gerade die gänzliche Einfachheit der ganzen Darstellung lässt diesen Ausdruck so überwältigend hervortreten. — Ob wir hier einen der Typen des Phidias oder einen etwas spätern vor uns haben, mag unentschieden bleiben — jedenfalls wird man den Künstler glücklich preisen, der das Wesen der Pallas Athene zuerst s o empfand. (Die Pallas von Velletri in der Arbeit ungleich; die giustinianische leider stark geglättet. Eine ähnliche Figur, von guter römischer Arbeit, mit modernem Kopfe, im Pal. Pitti zu Florenz, inneres Vestibül ober- e
halb der Haupttreppe).

Eine Menge einzelner Büsten der Göttin halten im Ganzen diesen spätern, ruhigen Typus fest. Man wird im Braccio nuovo des Vati- f
cans eine sehr schöne, in der Höhe stehende vielleicht nicht sogleich als modern erkennen; der Kopf ist aber in der That einem antiken

---

[1]) Eine andere Pallas von Velletri im Louvre; es ist die colossale mit erhobenem rechten Arm.

a Bruchstück zu Liebe hinzugearbeitet. — Im Museo Chiaramonti eine Colossalbüste mit eingesetzten Augen und Drahtwimpern, etwas leere römische Prachtarbeit. Ebendort ein kleines gutes Köpfchen. In den
b Büstenzimmern eine vortreffliche grosse Büste. Im Museum von Nea-
c pel (Halle des Jupiter) zwei gute Büsten.

Von der kriegerisch gerüsteten Pallas geradezu entlehnt wäre der Typus der Göttin Roma, wenn wir die einzige vorhandene Statue
d über dem Brunnen auf dem Capitol wirklich als solche in Anspruch nehmen dürfen. — Ganz sicher ist dagegen das Relief an der Palast-
e Treppe der Villa Albani; die schlanke, amazonenhafte Roma, in kurzem Gewand bis an die Knie, das Haupt behelmt, thront hier auf Trophäen. Bei nicht eben geistvoller Ausführung ist sie als die stets rüstige, sprungfertige Siegerin doch glücklich charakterisirt. —
f Die sitzende Colossalstatue im Gatten der Villa Medici soll ebenfalls eine Roma sein.

Bei diesem Anlass sind noch einige andere locale Personificationen zu nennen.

Auch die Provinzen wurden bisweilen an Siegesdenkmalen charakterisirt. Von grössern Bildwerken dieser Gattung sind uns nur
g eine Anzahl Hochrelieffiguren erhalten (eine im untern Gang des Museo Capitolino, eine im Hof des Conservatorenpalastes, mehrere im Museum von Neapel, Halle des Jupiter), leblose römische Decorationsarbeiten.
h An einem berühmten Altar aus Puteoli (Museum von Neapel, Halle des Tiberius) sind vierzehn asiatische Städte als allegorische weibliche Figuren dargestellt, wobei die Kunst sich begreiflicher Weise sehr auf die Attribute stützen musste; überdiess ist der Marmor sehr verwittert. — Diess Alles kommt kaum in Betracht neben einer kleinen, wunder-
i schönen Figur des Vaticans (oberer Gang), welche die Tyche oder Stadtgöttin von Antiochien vorstellt. Ganz bekleidet sitzt sie mit aufgestütztem Arm und übereinandergeschlagenen Füssen auf einem Fels, unter ihr die nackte Halbfigur des Flussgottes Orontes. (Nachahmung eines Werkes aus der Diadochenzeit.) Hier endlich ist vor Allem ein schönes lebendes Wesen dargestellt und die geographische Symbolik untergeordnet. In Antiochien, wo das Urbild stand, wusste

ja doch Jedermann, welche Göttin gemeint war. (Zwei kleine Bronze- a
wiederholungen in den Uffizien, II. Zimmer d. Br., 4. Schrank.)

In eigenthümlicher Seitenverwandtschaft zu Pallas Athene stehen, dem Typus nach, die Amazonen, deren höchste Ausbildung ja vielleicht wesentlich demselben grossen Bildner angehört, welchem das höchste Ideal der Stadtgöttin von Athen seine Züge verdankt, Phidias. Der herrliche Gedanke, männliche Kraft in weiblichem Leib darzustellen, gehört ganz der Zeit der hohen Kunst an, sowie die zierlich und buhlerisch gewordene Kunst sich charakterisirt durch die Schöpfung des Hermaphroditen, welcher durch die Vermengung des sinnlich Reizenden der beiden Geschlechter ein vermeintlich Höheres repräsentiren soll. — Die Sage von dem kriegerischen asiatischen Frauenvolk und von seinen Kämpfen mit den griechischen Helden gab nur den Anlass zu dem hohen künstlerischen Problem, welches Polyklet, Phidias, Ktesilaos, Dositheus u. A. jeder auf seine Weise löste. Ausgeschlossen blieb wie bei Pallas in dem strengen ovalen Kopf jeder Ausdruck des Liebreizes; bei aller Entfaltung der Kraft gehen aber doch die Formen nie über das Weiche und Weibliche hinaus. Das leichte aufgeschürzte Gewand deckt nur einen Theil der Brust und die Hüften bis zum Knie; es fliesst so um die Gestalt, dass jede Nuance der Bewegung sich darin klar ausdrückt. Diess war sehr wesentlich, denn das Heroische liess sich im Weibe, wenn es schön bleiben sollte, überhaupt nur als Rüstigkeit, Bewegungsfähigkeit darstellen. — Bei den einzelnen auf uns gekommenen Motiven ist nie zu vergessen, dass die Künstler diese Heroinnen als Gattung, als Volk dachten, und dass wir lauter Episoden eines grössern Ganzen vor uns sehen. Das schönste Motiv, die den Speer zum Sprung aufstützende Amazone des Phidias, kann man leider nirgends rein geniessen, indem sie (Exemplare im Braccio nuovo und in der Galeria b
delle statue des Vaticans, sowie im Museo Capitolino, Zimmer des c
sterbenden Fechters) statt des Speeres mit einem Bogen restaurirt zu werden pflegt, doch bleibt der Ausdruck und die imposante Haltung des Kopfes, und in dem Körper das so kräftige und zugleich so anmuthige sich Anschicken zum Sprunge. — Die verwundete Amazone

a des Ktesilaos, in einer Wiederholung des Sosikles, im grossen Saale des Museo capitolino.

b Eine interessante kleine Bronzewiederholung der Amazone des Phidias findet sich in den Uffizien (Bronzen, II. Zimmer, 2. Schrank; mit restaurirtem Arm.)

c An der bekannten Statuette des Museums von Neapel (grosse Bronzen), welche eine behelmte kämpfende Amazone zu Pferd darstellt, ist der Typus nur wenig zu erkennen.

Die Gestalt Apolls, wie wir sie aus den Statuen der Blüthezeit und deren Nachahmungen kennen lernen, ist das gemeinsame Resultat sehr verschiedener mythischer Grundanschauungen und einer bestimmten künstlerischen Absicht auf eine Darstellung des Höchsten. Apoll ist ein kämpfender Gott, welcher Ungeheuer und trotzige Menschen zernichtet, er ist zugleich der Gott alles heilvollen, harmonischen Daseins, dessen Sinnbild und Beihülfe Musik und Dichtung sind; als Theilhaber an der höchsten Weisheit gehört ihm auch vorzugsweise die Weissagung und deren Ausdruck, die Orakel. Die ausgebildete Kunst aber konnte diese Charakterzüge nicht alle einzeln darstellen; sie gab als gemeinsames Symbol aller Ordnung und alles Heiles ein Bild der höchsten, man könnte sagen, centralen Jugendschönheit, wie diess dem Geiste des Griechen gemäss war. Kithara, Lyra, Bogen und Köcher bleiben nur als Attribute; das wahre Kennzeichen des Apoll ist eine Idealform, welche von jeder Spur einer Befangenheit, eines Bedürfnisses vollkommen rein ist, und nicht bloss zwischen dem gymnastischen Hermes und dem weichen Dionysos, sondern zwischen allen Göttergestalten die höchste Mitte hält. Schlanke Körperformen, mit so viel Andeutung von Kraft, als die jedesmalige Bewegung verlangt; ein ovales Haupt, durch den mächtigen Lockenbund über der Stirn noch verlängert erscheinend; Züge von erhabener Schönheit und Klarheit.

Von den in Italien vorhandenen Statuen gewähren allerdings nur wenige eine volle Anschauung dieses Ideals; die meisten sind römische, sogar nur decorative Arbeiten. Doch befindet sich darunter der
d vaticanische Apoll (in einem besondern Gemach des Belvedere), als Sieger über den Drachen Python, vielleicht über die Niobiden, ja

als Vertreiber der Erinnyen gedacht — je nachdem man einer Erklärung beipflichtet — wendet er sich, nachdem sein Pfeil getroffen, mit hohem Stolz, selbst mit einem Rest von Unwillen hinweg. (Die deklamatorisch restaurirte rechte Hand möge man sich wegdenken.) Wahrscheinlich Nachahmung eines Erzbildes, wie der Mantel andeutet, zeigt diese Statue eine Behandlung des Einzelnen, die man am ehesten der ersten Kaiserzeit zutrauen will und die gegenwärtig nicht mehr so mustergültig erscheint, wie zur Zeit Winkelmanns. Einer unvergänglichen Bewunderung bleibt aber der Gedanke des Ganzen würdig, das Göttlich-Leichte in Schritt und Haltung, sowie in der Wendung des Hauptes. (Welches übrigens, der Wirkung zu Liebe, weit nach der rechten Schulter sitzt.)

Noch im Kampfe begriffen, die Sehne des Bogens anziehend[1]), a
finden wir Apoll in einer Bronzestatue des Museums von Neapel (grosse Bronzen). Hier ist er ungleich jugendlicher, schlank, als Knabe, doch mit einem ähnlichen unwilligen Ausdrucke des Köpfchens gebildet. Die schöne Bewegung seines Laufes wird durch das über den Rücken und dann vorn über die Arme geschwungene Stückchen Gewand gleichsam noch beschleunigt.

Am häufigsten repräsentirt ist der Typus des angelehnt ausruhenden Apoll, welcher den rechten Arm über das Haupt schlägt und mit der Linken meist die Kithara hält. Dieses Motiv mit seinem fast genrehaften Reiz kam, wie wir denken möchten, ursprünglich nur einem sehr jugendlichen Apoll zu, und so stellt auch die berühmte florentinische Statue (Uffizien, Tribuna), welche mit Recht der „A p o l- b
l i n o“ genannt wird, den Gott auf der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters dar. Leider musste dieses Werk in neuerer Zeit, schwerer Verletzungen wegen, einen Kittüberzug annehmen, welcher die echte Epidermis völlig verhüllt; allein die praxitelische Schönheit schimmert noch deutlich durch. Der Ausdruck des leichtesten Wohlseins ist hier mit einem hohen Ernste verbunden, welcher die Gestalt auf den ersten Blick von bloss halbgöttlichen Wesen unterscheidet.

Die lebensgrossen, ja colossalen Statuen desselben Motives sind

---

[1]) So schliesst man aus der Haltung der Hände, denn der Bogen ist nicht mehr erhalten.

wohl nur spätere und an sich keinesweges glückliche[1]) Vergrösserungen, welches auch ihre Umbildung ins Erwachsene und Volle sein
a möge. So die zum pythischen Apoll mit Schlange und Dreifuss umgeschaffene, colossale halbbekleidete Figur von dieser Haltung, im
b grossen Saal des Museo capitolino, und die ähnliche grosse Basaltstatue im Museum von Neapel (Halle der farbigen Marmore); besser
c und ganz nackt die grosse Statue im Zimmer des sterbenden Fechters (Museo capitolino); — ehemals hatte dieselbe Stellung der jetzt mit
d ausgestrecktem Arm restaurirte Apoll am Ende des ersten Ganges der Uffizien, vielleicht eine Arbeit hadrianischer Zeit; auch derjenige im
e Dogenpalast zu Venedig, Corridojo, leidlich römisch.

Eine vom Apollino ganz verschiedene und doch wieder unendlich schöne Bildung des jugendlichen Apollon verdanken wir sicher dem grossen Umbildner des Erhabenen in das Lieblich-Reizende, Praxiteles. Es ist derjenige Apoll, welcher, mit der Linken leicht an einen Baumstamm gelehnt, einer an diesem emporkriechenden Eidechse auflauert. (In der Rechten, wo sie richtig restaurirt ist, hält er den Pfeil, womit er das Thier zu tödten gedenkt, sobald es hoch genug gekrochen sein wird; daher sein Name Sauroktonos, Eidechsentödter.) Die noch beinahe knabenhaften, überaus schlanken Formen, die fast weiblich schönen Züge des Kopfes und die leichte ruhende Stellung, welche an den Satyr periboëtos desselben Meisters erinnert, geben diesem genrehaften Motiv einen hohen Reiz. So musste das Far niente eines jungen Gottes gebildet werden. Ein sehr schönes, stark

---

[1]) Einer der vielen Belege dafür, wie wenig der Massstab Sache der Willkür ist. Je feierlicher, symmetrischer ein Motiv ist, desto eher wird es Vergrösserungen und Verkleinerungen ertragen; je momentaner und genrehafter, desto weniger; sodann dürfen Unausgewachsene, für welche die Kinder und Knabengrösse ein Theil des Charakters ist, nicht bedeutend vergrössert werden — anderer und gewichtiger Seitenursachen nicht zu ge-
* denken. Lehrreich sind in dieser Beziehung die vergrösserten Marmorcopien berühmter Antiken in der Villa reale zu Neapel. Wenn vielerlei Ungleichartiges, noch dazu in freiem Raume, gleichmässig wirken soll, so wird man allerdings dem Massstab Gewalt anthun müssen; das Auge wird aber den einzelnen Fall auch leicht errathen, wo diess geschehen ist. Das riesenhafte Herakleskind im grossen Saale des Museo capitolino gehört ebenfalls hieher — um von den Weihbeckenengeln in S. Peter zu schweigen.

restaurirtes Exemplar im Vatican, Galeria delle statue. Ungleich geringer das kleine bronzene in der Villa Albani (Zimmer des Aesop). Eine ähnliche Statue, aber mit Lyra, Dreifuss u. s. w. aus Marmor verschiedener Farben ergänzt, in den Uffizien zu Florenz (zweiter Gang).

Diesem berühmten Motiv glauben wir den sog. Adonis des Museums von Neapel (in der danach benannten Halle) an die Seite stellen zu dürfen. Abgesehen von den restaurirten Armen und Beinen bleibt ein jugendlicher Torso übrig, minder weich als Dionysos, minder athletisch als Hermes, mit einem reichlockigen Haupt, dessen Züge am ehesten sich den apollinischen nähern. Eine Ahnung sagt uns, dass auch dieses schöne, geniessende Wesen in die Reihe praxitelischer Bildungen zu setzen sein möchte; über seine besondere Benennung darf man im Zweifel bleiben. Die vorzügliche Arbeit könnte wohl griechisch sein[1]. — Vielleicht der trefflichste Apoll Roms, nach dem belvederischen und dem Sauroktonos, ist derjenige im Musenzimmer der Villa Borghese. (Von parischem Marmor; bis an die Knie das Meiste alt.) An demjenigen im grossen Saal des Palazzo Farnese sind die alten Theile ebenfalls sehr schön.

Als Führer der Musen nimmt der Gott eine Gestalt und Haltung an, welche nur im Zusammenhang mit den Musen selbst ihren vollen Sinn offenbart. (S. unten.)

Von den einfachen, stehenden Apollobildern ohne besondere Beziehung ist dasjenige im Palast Chigi zu Rom nennenswerth, welches noch mehr dem kräftigen als dem reichschönen Typus nahe steht. Noch alterthümlicher, vielleicht nach einem frühgriechischen Werke, ein zweiter Apoll im grossen Saal des Museo capitolino. Eine kleine florentinische Bronze (Uffizien, II. Zimmer d. Br., 1. Schrank) stellt den Apoll ebenfalls in früherer Art, mit der Rechten über die Schulter in den Köcher greifend, dar.

Ein bis jetzt nicht erklärter Moment der Ruhe ist ausgedrückt in dem nackt mit gekreuzten Beinen stehenden, scheinbar mit dem linken Oberarm auf sein lang herabfallendes Gewand gelehnten Apoll; am

[1]) Eine sehr schöne kleine Bronze, welche mich in der Auffassung an diese Statue erinnerte, findet sich im Museo zu Parma. Ebendort noch ein guter ganz kleiner Apoll.

untern Ende des Gewandes der Schwan. (Ich kenne davon fünf Exem-
a plare: Museum von Neapel, zweiter Gang; — Museo capitolino, grosser
Saal; — Uffizien in Florenz, erster — und zweiter Gang, das letztere
vielleicht am besten gearbeitet; — grosser Saal des Palazzo vecchio
in Florenz.) Ob das Gewand irgend eine Stütze verhüllend gedacht
ist, von der doch wenigstens in den vorhandenen Wiederholungen gar
keine Andeutung erscheint? Ob ein ehernes Original vorlag, dessen
Stütze dem Copisten in Marmor nicht genügen konnte? Jedenfalls muss
das Urbild von hohem Werthe gewesen sein, wie schon die öftere
Wiederholung und die höchst anmuthige Stellung zeigt. Das zweite
florentinische Exemplar hat einen fast weiblichen und doch echten
Kopf.

Die Schwester Apolls hat wie in den Grundbedeutungen (als Kämpferin gegen Thiere und Frevler und als Lichtspenderin) so auch in der Gestalt Ähnlichkeit mit ihm. Die Kunst der Blüthezeit bildete sie indess nicht zu einem so allseitigen Ideal aus wie den Bruder; der Aphrodite blieb es vorbehalten, die „Wonne der Götter und der Menschen“ zu werden, während in Artemis Bewegung und Thätigkeit zu sehr vorherrschten. Ihre sehr zahlreichen, aber fast durchgängig stark restaurirten Statuen lassen sich auf zwei merkbar verschiedene Typen zurückführen.

Der eine ist der einer reifen Jungfrau von reicher, voller Bildung,
welche sich bisweilen in der Rundung und den Zügen des Hauptes
der siegreichen Aphrodite nähert. Die Gestalt ist wohl die der Jägerin,
allein ohne alles Amazonenhafte, von milden Formen. So sehen wir
b sie, ganz bekleidet, in der liebenswürdigen Statue des Braccio nuovo
(Vatican); es ist Diana, die den schlafenden Endymion be-
schleicht, ängstlich und behutsam, in denkbar schönster Bewegung.
— Die meisten Statuen stellen sie jedoch bloss in dem bis über die
Kniee aufgeschürzten Untergewand, hurtig schreitend, begleitet von
einer Hirschkuh, auch wohl von einem Hunde, dar. So das mittel-
c mässige, aber des Kopfes wegen charakteristische Werk im Museum
von Neapel (zweiter Gang). Bisweilen sind ihre Locken über der
Stirn zu einem Bunde (Krobylos) geknüpft, wie es der Jägerin und
auch dem streitbaren Apoll zukömmt, (der schönen Wirkung halber

indess auch bei den Aphroditenbildern von der knidischen abwärts zur Regel wurde).

Der andere Typus, der sich viel enger an den des Apoll anschliesst, musste da entstehen, wo die Geschwister als zusammengehörig dargestellt oder gedacht wurden, also bei ihrem gemeinsamen Kampf, z. B. gegen die Niobiden. So ist das getreue Gegenstück zum Apoll von Belvedere, die Diana von Versailles (im Louvre), dem Bruder dermassen entsprechend gebildet, dass man an einer Zusammengehörigkeit beider kaum zweifeln mag. Ausser den sehr schlanken Verhältnissen hat die Göttin mit ihm hier auch den Ausdruck des Unwillens gemein, der in dem schmalen weiblichen Kopfe sich fast zu scharf und höhnisch ausspricht; ihre nicht menschlich ungestüme, sondern übermenschlich unaufhaltsame Bewegung zeigt, dass sie erst zum Kampf oder zur Jagd eilt, während Apoll seinen siegreichen Pfeil schon entsandt hat. Von den italienischen Sammlungen enthält das Museum von Neapel (grosse Bronzen) den Oberleib einer Diana, welche a zu dem ebendort aufgestellten laufenden Apoll (S. 443, a) gehörte und zugleich stark an die Statue des Louvre erinnert.

Als Lichtbringende (lucifera), als Luna (Selene) erscheint Diana in der Regel ganz bekleidet[1]) mit (meist restaurirten) Fackeln in den Händen. (In der körperlichen Bildung bald mehr dem erstgenannten, bald mehr dem letzgenannten Typus entsprechend.) Die Kunst bemühte sich hier, das Eilige und Leichte des Schrittes in einem reichen, rauschend bewegten Gewande auszudrücken. Wir besitzen von zwei gewiss sehr vorzüglichen Originalen, einem stark ausschreitenden und einem in kleinen Schritten gleichsam schwebenden, nur Nachbildungen von bedingtem Werthe. Statuen im Museo Chiaramonti und im Ga- b binetto delle Maschere des Vaticans; die letztere mit einem ähnlichen c fast bittern Ausdruck, wie die Tödterin der Niobiden; die reichen Haare nicht aufwärts gebunden, sondern offen zurückwallend. — Eine wirklich schwebende (auf einem zurücktretenden Tronco ruhend) im d Kaffeehaus der Villa Albani; ihr Kopf vom ernst-lieblichen Typus. Eine schlecht restaurirte Schreitende im Pal. Riccardi zu Florenz (Vor- e zimmer der Acad. della Crusca).

---

[1]) So schon in der ihres Wertes halber zuerst genannten Diana des Braccio nuovo, welche ja als Selene gedacht ist.

Bei einem Vergleich mit den flatternden Gewändern der Berninischen Schule wird man selbst den manierirtesten Dianenbildern dieser Art im Verhältniss das schöne und edle Masshalten zugestehen, das die antike Kunst nie ganz verlässt.

a Schliesslich ist eine schöne kleine Bronze der Uffizien (II. Zimmer d. Br., 4. Schrank) nicht zu übersehen.

So wie Apoll unter den Göttern, so bezeichnet Aphrodite unter den Göttinnen die Sonnenhöhe griechischer Idealbildung, nicht in ihrem ältern, königlich matronenhaften Typus, sondern in derjenigen Gestalt, die sie erst in der Zeit nach Phidias empfing. Und zwar scheint sich zunächst diejenige Darstellung ausgebildet zu haben, welche wir aus der Venus von Melos (im Louvre) kennen lernen; vielleicht aus Scheu, zu frühe in den gewöhnlichen Liebreiz zu verfallen, gestaltete die Kunst sie als Herrin selbst über göttliches Geschick, als Venus victrix, wahrscheinlich mit den Waffen des Ares in den Händen, vielleicht auch eine Palme umfassend[1]), und von den Hüften an bekleidet. Ihr Bau ist nicht bloss schön, sondern gewaltig, mit einem Anklang an das Amazonenhafte; ihr Haupt trägt göttlich freie und stolze Züge, die wir im Leben nicht wohl ertragen würden. — Eine nur sehr bedingte Reproduction hievon ist die Ve-
b nus von Capua im Museum von Neapel (zweiter Gang), aus späterer, versüssender Kunstepoche. Die widerliche Restauration der Arme und den ganz willkürlich neben sie gestellten Amor denke man sich hinweg, — denn von letzterm sind auch die Füsse nicht alt, wie man behaupten will, sondern nur die untere Platte der Basis, welche indess ganz etwas anderes, etwa eine Trophäe getragen haben wird, oder irgend einen Gegenstand, den die Göttin mit der Hand berührte. In der Behandlung der Formen steht diese Aphrodite mehrern der unten zu nennenden lange nicht gleich. (In spielender Umdeutung
c braucht die spätere Kunst den Gedanken in der guten römischen Statue einer nackten sehr jugendlichen Venus, welche sich das Schwert des Mars umhängt; Uffizien, Verbindungsgang.)

---

[1]) Bekanntlich fehlen der Venus von Melos die Arme, und auch die Fortsetzung der Basis bleibt zweifelhaft.

Es kann nicht befremden, dass die römische Kunst sich dieses Motives geradezu bediente, um die Victoria, den weiblichen Genius des Sieges darzustellen. Dieser Art ist die herrliche eherne Victoria im Museo patrio zu Brescia; schon im Typus des Kopfes der Göttin genähert, vergegenwärtigt sie uns vielleicht ziemlich genau die Haltung und Bewegung der siegreichen Aphroditen, nur dass sie auf den Schild schreibt und auch am Oberleibe mit einem (vorzüglich schön behandelten) leichten Gewande bekleidet ist. Sie steht mit dem linken Fuss auf einem (restaurirten) Helm und stützt den (restaurirten) Schild auf die vom Überschlag des Mantels bedeckte linke Hüfte. Auf Münzen des I. Jahrh. n. Chr. sind Victorien dieses Typus nicht selten. a

---

Einen andern Sinn zeigt der von Praxiteles und seiner „knidischen Aphrodite" abgeleitete Typus. Das Göttliche geht hier rein in den wunderbarsten weiblichen Liebreiz auf, der sich in grossartigen Formen unverhüllt, aber ohne alle Lüsternheit offenbart. Die Herrin ist hier zuerst mit einem bloss menschlichen Motiv, nämlich als baden Wollende oder Gebadete dargestellt; darauf deutet das Salbengefäss, auf welches sie bisweilen mit der einen Hand das Gewand legt; mit der andern, auch wohl mit einem Theile des Gewandes deckt sie den Schooss, nicht ängstlich, auch nicht buhlerisch, sondern wie es der Göttin geziemt. Oft hat sie beide Hände frei, die eine vor der Brust, die andere vor dem Schooss. Die Leichtigkeit und zugleich die Ruhe ihrer Stellung ist nicht mit Worten auszudrücken; sie scheint herbeigeschwebt zu sein. Das Schmachtende ist in den noch immer grandiosen Zügen des hier schon etwas schmalern Hauptes nur eben angedeutet.

Die verschiedenen Einzelmotive, welche wir so eben bezeichneten, sind meist in mehrern Beispielen nachweisbar, von welchen sich manche bis in die späteste Römerzeit hinein verlieren. Wir nennen nur die wichtigern Exemplare:

Die vaticanische (Sala a croce greca) mit modernem blechernem Gewande; der herrliche Kopf noch sehr an die Venus victrix erinnernd. b

a Diejenige im Palast Chigi zu Rom, Copie von Menophantos nach einer berühmten Statue in Troas; mit der Linken das Gewand vor den Schooss ziehend, die Rechte vor der Brust.

b Diejenige im Herakleszimmer der Villa Borghese.

c Die capitolinische (in einem verschlossenen Zimmer des Museo capitolino); beide Hände frei; ziemlich stark vorwärts gebeugt, sodass die obern Theile des Hauptes dem Licht zu Gefallen etwas flach zurückliegend gebildet werden mussten; die Rückseite von unvergleichlicher naturalistisch-schöner Bildung. Fast unverletzt erhalten.

d Diejenige im Hauptsaal der Villa Ludovisi, sehr durch Politur verdorben und wohl nie von besonders guter, eher von schwülstiger Arbeit, verräth in der grossartigen Auffassung des Kopfes ein treffliches Urbild. Die Haltung kommt der Venus Chigi am nächsten.

e Diejenige im Palast Pitti zu Florenz (inneres Vestibul oberhalb der Haupttreppe); der linke (richtig restaurirte) Arm nach dem Salbgefäss gewandt, der rechte vor dem Schooss. Gute römische Arbeit.

f Diejenige im Dogenpalast zu Venedig (Corridojo), der capitolinischen nahe verwandt, von mittlerer römischer Arbeit; der Kopf noch mehr alterthümlich.

Von diesen Aphroditenbildern unterscheidet sich eine dritte Gattung, an deren Spitze die mediceische Venus steht. Hier erreicht der Liebreiz seine höchste Stufe durch das Mädchenhafte, welches sich in den noch nicht vollständig ausgebildeten Formen und in dem feinen Köpfchen ausspricht. Der kleinere Massstab gehört wesentlich dazu, um diesen Charakter zu vervollständigen. Von der Göttin sind wir hier allerdings wieder um eine Stufe weiter entfernt, und ein ernster Blick mag sich wohl gerne zurückwenden von dem Mädchen zu jenen reifen göttlichen Weibern, zur siegreichen und zur knidischen Aphrodite. Allein auch hier hat die Kunst ein Höchstes gegeben.

g Die mediceische Venus, in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, ist ein Werk des Atheners Kleomenes, Sohnes des Apollodorus (die jetzige Inschrift neu, aber Copie einer gleichlautenden echten), vielleicht aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. — Hier ist kein Gewand

und kein Salbgefäss mehr beigegeben; die Kunst wagt es, die Göttin nackt zu bilden um ihrer blossen Schönheit willen, ohne Bezug auf das Bad. Der unumgängliche Tronco ist hier als Delphin gebildet, weniger um auf die Geburt der Venus aus dem Meere anzuspielen, als um den weichen Linien dieses Körpers etwas Analoges zur Begleitung anzufügen. Ob nun die Statue selbst das höchste denkbare Ideal weiblicher Schönheit darstelle — diess wird je nach dem Geschmack bejaht oder bestritten werden. Sehr verglättet und mit affektirt hergestellten Armen und Händen, gestattet sie überhaupt kein unbedingtes Urtheil mehr; selbst am Kopf möchte das Kinngrübchen von moderner Hand verstärkt sein; zudem fehlt die ehemalige Vergoldung der Haare und das Ohrgehänge, nebst der farbigen Füllung der Augen. Für all Das, was übrig bleibt, wollen wir den Beschauer nicht weiter in einem der grössten Genüsse stören, die Italien bieten kann.

(Die Attitude, bald in mehr mädchenhaften, bald in frauenhaften Formen ausgedrückt, wurde eine der beliebtesten. Eine grosse Menge von Wiederholungen, in der Regel nicht mehr als Decorationsfiguren, finden sich überall. Zwei überlebensgrosse z. B., die eine mit dem a
zur Stütze dienenden Gewand hinten herum, stehen im ersten Gang der Uffizien und gewähren mit ihren leeren Formen einen interessanten Vergleich, wenn man sich von der Vortrefflichkeit der mediceischen überzeugen will.)

Dieser Typus erst eignete sich zur Verarbeitung in eine Anzahl herrlicher Stellungen; die Göttin musste sich von dem Cultusbild möglichst weit entfernen und ganz zum schönen Mädchen werden, damit die Kunst völlig frei damit walten konnte. In den bessern Fällen aber bleibt sie Aphrodite und über alles Genrehafte weit erhaben.

Wir nennen hier zuerst die k a u e r n d e V e n u s (Venus accrou- b
pie), deren schönstes Exemplar (Vatican, gabinetto delle maschere) den Namen Bupalos trägt. (Nicht derjenige des VI. Jahrhunderts v. Chr., sondern jedenfalls ein weit späterer dieses Namens.) Es ist nicht eine aus dem Meer aufsteigende, sondern eine im Bad sich waschende; die Basis trägt noch in ihren alten Theilen die Andeutung der Wellen, auf welchen die Göttin ruht — denn nie hätte die griechische Kunst einer gemein-wirklichen Illusion zu Liebe irgend einen Theil der Körper

unter dem (marmornen) Wasser versteckt. Bei sehr bedeutenden Restaurationen bleibt doch die Art, wie die Glieder sich decken und ihre Linien sich schneiden, unerreichbar schön. Der Körper ist, bei einer scheinbar leichten Behandlung, voll des edelsten Lebens. (Die
a Epidermis leider stark verletzt, der Kopf überarbeitet?) — Ein viel geringeres, stark restaurirtes Exemplar in den Uffizien zu Florenz. (Verbindungsgang.)

b Es folgt Aphrodite Kallipygos, im Museum von Neapel[1]. Der Kopf und mehrere andere Theile sind modern und schlecht, das Übrige aber von merkwürdiger Vollendung und raffinirtem Reize. Die Absichtlichkeit der ganzen Darstellung rückt dieses Bild in das Gebiet des Buhlerischen, wenn man es auch nicht obscön nennen kann.

Ähnlich verhält es sich mit zwei charmanten ehernen Figürchen
c derselben Sammlung (kleine Bronzen, drittes Zimmer, auch in Florenz,
d Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, zweiter Schrank): einer die Sandalen ausziehenden und einer im Abtrocknen begriffenen Venus. Das Stehen auf einem Beine, hier mit der anmuthigsten Wendung des Körpers verbunden, hat mehr genrehaft Wahres als Ideales und vermag uns die Göttin nicht als solche näher zu bringen.

e Reiner empfunden ist eine andere Statuette (bei den grossen Bronzen), welche Aphrodite, von den Hüften an bekleidet, mit ihrem Haarputz, etwa mit dem Trocknen der Haare nach dem Bade beschäftigt darstellt. Ein höchst zierliches Figürchen, von bester Arbeit.
f Ähnlich eine Marmorfigur (freilich mit restaurirten Armen und Locken) im Braccio nuovo des Vaticans; aus guter römischer Zeit. Bei andern sehr zierlichen kleinen Bronzen, welche die Göttin in ähnlicher Handlung, aber ganz nackt darstellen, bleibt es zweifelhaft, ob sie nicht
g erst die Haare auflöst. (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, zweiter Schrank.) — Eine zum Bade sich vorbereitende Aphrodite des jugend-
h lichen Typus ist wohl auch dargestellt in der florentinischen sog. Venus Urania (Uffizien, Halle der Inschriften). Abgesehen von den Restaurationen möchte ihre Geberde am ehesten darin bestanden haben, dass sie das um die Hüften leicht geschürzte Gewand mit der Linken und

---

[1]) Gegenwärtig eingeschlossen und, wie man hört, selbst den Begünstigten unsichtbar. Abgüsse überall, u. a. im Palazzo Camuccini zu Rom, auf der Treppe.

die Haare mit der Rechten aufzulösen im Begriffe war. Die Ausführung ist vorzüglich schön, doch schwerlich mehr griechisch, die erhaltenen Theile des Köpfchens von einem Reiz, der an die Psyche von Capua erinnert. (Nach neuerer Annahme ein praxitelisches Motiv, die sog. coische Venus.)

Die spätere Zeit hat noch einige Motive mehr hinzugefügt, die weder im Gedanken noch in der Ausführung zu den glücklichen gehören. Vielleicht strebte z. B. derjenige Bildhauer originell zu sein, welcher die Venus der Villa Borghese (Zimmer der Juno) bildete, a
die sich mit dem Schwamme wäscht, während ein Amorin zusieht; oder der Erfinder derjenigen kauernden Venus, welche den Delphin b
am Schweif hält, im Vorsaal der Villa Ludovisi. — Häufig ist das Gewand über dem Schoos zusammengeknüpft, lässt vorn die Beine frei und dient hinten als Stütze (S. 451, a); — oder die Göttin ist im Begriff, es mit beiden Händen um sich zu nehmen. (Beispiele von die- c
sen beiden Motiven im Museo Chiaramonti des Vaticans.)

Das Mütterliche tritt in den bisher genannten Bildungen der Aphrodite nirgends hervor. Mit ihrem Sohne Eros wurde die Göttin kaum je zu einer Gruppe verbunden (wenigstens haben wir keine solche). Die geflügelten Kinder, welche ihr beigegeben werden, sind Eroten, Amorine, nicht Darstellungen des eigentlichen Eros.

Ein ganz besonderer Typus aber blieb der mütterlichen Seite der Göttin vorbehalten, vielleicht aus alter Zeit stammend, jedenfalls aber erst unter den Kaisern häufig wiederholt. In vielen Sammlungen (z. B. ganz gut im Junozimmer der Villa Borghese, auf der Treppe d
des Museums von Neapel, als Statuette auch im zweiten Gang desselben, in der Inschriftenhalle der Uffizien zu Florenz u. a. a. O.) e
findet man das Bild einer ganz bekleideten Frau von reifer Schönheit, deren Formen durch das dünne, eng anliegende Untergewand deutlich erscheinen; das Obergewand zieht sie eben mit dem einen Arm vom Rücken herüber, als wolle sie sich verhüllen[1]). Es ist Venus die Erzeugerin (genitrix), die Schützerin des gesetzlichen Fortlebens der Familie, und zugleich durch Anchises die Ahnfrau des

[1]) „Aphrodite den Mantel lüftend." [Br.]

julischen Geschlechtes; ihr gelobte Cäsar bei Pharsalus jenen Tempel, von welchem noch in Torre de' Conti unterhalb des Esquilins die kümmerlichen Reste vorhanden sind. — An den Statuen dieser Gattung ist der Kopf natürlich meist das Porträt irgend einer Kaiserin; wo die Göttin selber gemeint ist, trägt sie matronale, aber noch jugendlich schöne Züge, wie z. B. die wohlerhaltene und als Decorationsfigur gut gearbeitete florentinische Statue beweist.

An den spätern Typus der Aphrodite, wie er sich in der mediceischen, in der Vénus accroupie u. s. w. zeigt, schliessen sich eine Anzahl halbgöttlicher Wesen verschiedener mythologischer Bedeutung an. Sie sind sämmtlich halb oder ganz bekleidet, denn die Nacktheit ist nur der Göttin und der Buhlerin eigen. Ihre Züge haben bei grossem Reiz und vieler Ähnlichkeit doch nicht das Göttliche der Aphrodite, lassen vielmehr eine Umbildung derselben in das Niedliche und Graziöse erkennen. (Der Kopf schmal und länglich, doch bisweilen auch jugendlich rund mit kurzem Näschen; der untere Theil des Gesichtes ins Enge gezogen.) Das Wesentliche aber ist das Motiv der Stellung und Bewegung.

a So wird man z. B. zugestehen, dass die vaticanische Danaide (Galeria delle Statue), welche das Schöpfgefäss vor sich hält, sich schöner neigt, als die Kunst diess Motiv sonst dargestellt hat. Die sanfte Bewegung, welche Hals, Rücken, Leib und Hüften beseelt und sich in der Gewandung fortsetzt, hat nicht mehr ihres Gleichen; die Arme sind restaurirt, allerdings trefflich. In den halbgeschlossenen Augen ist der Schmerz über die vergebliche Arbeit leise angedeutet.
b (Ein ungleich geringeres und stark restaurirtes Exemplar im Tyrtäuszimmer der Villa Borghese.)

Diesen nämlichen Typus, welchen man etwa als den der Nymphen bezeichnen könnte, spricht eine niedrig sitzende bekleidete
c Figur[1]) aus, welche den einen Arm aufstützt und vor sich abwärts schaut. (Vatican, Galeria delle statue; ein zweites Exemplar im obern Stockwerk des Palastes Barberini zu Rom.) Man glaubt in ihr die trauernde Dido zu erkennen, allein es ist wohl eher eine liebliche,

---

[1]) Der Kopf ist eine Restauration, aber wahrscheinlich eine antike.

träumerisch auf das Wasser schauende Nymphe, vielleicht ein weibliches Gegenstück zu dem sich im Quell spiegelnden Narciss. Das zerstreute Dämmern nicht nur im Ausdruck des Gesichtes, sondern auch der ungesucht nachlässigen Stellung wird dem Beschauer recht klar durch den Vergleich mit einer gegenübersitzenden, alterthümlich a gearbeiteten Penelope; dieses ist die Sinnende, Rechnende und Wartende; als Matrone ist sie mit verschleiertem Haupt gebildet.

Hier glauben wir auch die sog. „Psyche“ aus dem Amphi- b theater von Capua (jetzt im Museum von Neapel, Halle des Jupiter) unterbringen zu dürfen. Es ist nur ein Oberleib mit der einen Hüfte, durch neuere Politur verdorben und jetzt in einer unrichtigen Axe aufgestellt, aber von einer Süssigkeit der Bildung, die alle Blicke fesseln muss. Für Aphrodite ist namentlich der untere Theil des Kopfes zu mädchenhaft, auch liegen die Augen wohl zu tief im Schatten. Wir wollen nicht die Handlung und Stellung errathen, dürfen aber eine Nymphengestalt ahnen, welche der Danaide und der Dido in der Erfindung ebenbürtig war.

Einzelne Köpfe sind oft sehr schwer mit Bestimmtheit auf diesen Typus zurückzuführen. Ich glaube z. B. in einem Kopf des Museums c von Neapel (grosse Bronzen) eine Gefährtin der Jägerin Artemis zu erkennen, ohne doch dieser Benennung sicher zu sein. Es ist der schöne strenge Mädchenkopf mit aufwärts zu einem Kranz gebundenen Haaren, welcher jetzt Berenice heisst.

Als Quellgottheiten eigneten sich die Nymphen vorzüglich zu Brunnenfiguren. In mehrern Sammlungen sieht man dergleichen, meist von kleinerm Massstab, Muschelbecken vor sich hinhaltend oder auf Urnen gelehnt, immer halb bekleidet; fast lauter Decorationsarbeiten, mittelmässig in der Ausführung und selbst oft im Gedanken. Man wird indess wohl eine Nymphe des Museums von Neapel (Halle d des Adonis) ausnehmen müssen, welche wenigstens hübsch gedacht ist, als eine zum Baden sich Vorbereitende; sie lehnt mit dem linken Arm auf die Urne und greift mit der Rechten nach der Sandale des linken Fusses, den sie über das rechte Knie gelegt hat. (Diese Extremitäten sind nebst dem Kopf neu, aber ohne Zweifel richtig restaurirt. Die Arbeit an sich gering römisch.) Ein besseres Exemplar e in den Uffizien (Verbindungsgang). — Auch eine sehr schlecht gear-

a beitete schlummernde Nymphe im Vatican (Belvedere, zwischen dem Apoll und den Canova's) weist auf ein reizendes Original hin. — Noch ein ganz einfach schönes Motiv ist die halbnackte stehende Nymphe, welche mit der Linken auf die Urne lehnt und die Rechte auf die ausgeladene Hüfte stützt. Ich weiss mich keines andern einigermassen erhaltenen Exemplares zu erinnern, als desjenigen im Pal.
b Pitti (Nebenhof links, beim Ajax), welches freilich eine geringe römische Arbeit ist. An der ähnlichen ehemals schönen Statue der
c Galerie von Parma ist gar zu Vieles modern.

Ins Matronale geht der Nymphentypus über in der Amme des Dionysos, Leukothea; sie wird völlig bekleidet und mit Binden um das Haar dargestellt. Ich kenne von vollständigen Darstellungen nur die
d schöne, ungemein noble Bronzefigur in den Uffizien (Bronzen, zweites Zimmer, Eckschrank rechts). Eine treffliche Marmorstatue in
e der untern Halle des Pal. Ceperello zu Florenz (Corso N. 814) möchte ich ebenfalls für eine Götteramme halten, schon der starken Brüste wegen. Der Kopf neu aufgesetzt, aber dazu gehörend. Die sog. Sapphoköpfe zeigen dieselbe Art, das Haar zu binden.

Den bekleideten Nymphengestalten des gewaltigern Typus müssen
f wir eine in ihrer Art einzige Statue beigesellen: die vaticanische Cleopatra, richtiger die schlummernde Ariadne (Vatican, Galeria delle statue). Schon das Alterthum hat, wie die nebenan aufgestellten kleinen Wiederholungen beweisen, dieses Motiv in beiderlei Sinn gebraucht, doch ist Ariadne das Ursprüngliche, und der erste Blick lässt eine Schlafende, nicht eine Sterbende erkennen. (Sie ist etwas zu sehr nach vorn gesenkt, was namentlich dem über das Haupt gelegten rechten Arm ein zu schweres Ansehen giebt und den ganzen Anblick etwas verfälscht.)

Als Motiv der Ruhe wird diess Werk auf ewig die Sculptur beherrschen. Es ist nicht möglich, ein lieblich-grandioses Weib auf majestätischere Weise schlummernd hinzustrecken. Die Art, wie der Kopf durch die Lage der Arme die höchste Bedeutung erhält, die ungemeine Würde in der Kreuzung der Beine, endlich die unerreichbare Pracht und die weise Aufeinanderfolge der Gewandmotive werden nie genug zu bewundern sein. — Der noch streng-schöne Gesichtstypus lässt uns eine Ariadne erkennen, die noch nicht in den

Kreis ihres Retters Dionysos aufgenommen ist; ihre spätere, bacchische Gestalt wird uns weiter beschäftigen.

Hier müssen wir eines der ruhmwürdigsten Werke des Alterthums einschalten, die sog. farnesische Flora (Museum von a Neapel, in der danach benannten Halle). Man deutet sie gegenwärtig als eine Hore; da Kopf, Arme, Attribute und Füsse modern sind, so bleibt nur so viel mit Sicherheit anzunehmen, dass ein halbgöttliches Mittelwesen gemeint sei. Colossal und für einen decorativen Zweck berechnet, zeigt diess herrliche Bild doch durchaus lebendige Arbeit, sowohl in dem von zwei Schulterspangen und einem Gürtel gehaltenen Unterkleid, als in dem leicht herumgelegten Obergewande und in den nackten Theilen. Bei einer sehr reichen Körperbildung giebt die ganze Gestalt im höchsten Grade den Eindruck des leichten Einherwallens, eine wahre Göttin des innigsten Wohlseins.

Eine andere colossale Statue derselben Sammlung (untere Vor- b halle) ist wohl wirklich eine Flora, allein römisch-decorativ behandelt, als schwere Gesimsfigur; doch ist hier der grandiose Kopf alt. (Ob der als Gegenstück aufgestellte „Genius des römischen Volkes", ebenfalls seltsam schwer gebildet, von Alters her zu einer Reihe solcher Figuren gehörte, ist mir nicht bekannt. Vgl. S. 426, a, und Anm.)

Von Pomonen wüsste ich kein irgend ausgezeichnetes Exemplar anzuführen. Dasjenige in den Uffizien (erster Gang), auf welches c beispielshalber verwiesen werden mag, ist eine unbedeutende römische Gartenfigur mit modernem Kopf.

Leider ist auch keine recht gute Victorienstatue zu nennen[1]), obwohl es deren einst vortreffliche (freilich von Erz oder edeln Metallen) gegeben haben muss, und zwar sowohl schwebende (d. h. scheinbar auf den Zehen stehende mit wehendem Gewande in der Art der Diana lucifera), als stehende. Eine geringe der letztern Art, welche doch auf ein gutes Urbild schliessen lässt, in den Uffizien (erster Gang); d eine der erstern Art im Pal. Riccardi (Vorzimmer der Acad. della

[1]) Wie es sich mit der Victoria des Museo patrio zu Brescia verhält, wurde bei Anlass der siegreichen Aphrodite (S. 449, a) erörtert.

Crusca). — Um so reichlicher sind die Victorien im Relief und in
a der Malerei vertreten; die schönsten am Titusbogen. — Einige kleine Bronzefiguren geben wohl am ehesten einen Begriff von den schwe-
b benden Victorien; eine treffliche im Museum von Neapel (bei den
c grossen Bronzen); eine andere in den Uffizien (zweites Zimmer der Bronzen, vierter Schrank); diese letztere hat wie diejenigen am Titusbogen nackte Schenkel, zur Andeutung ihrer raschen Botenschaft. Geringere Exemplare ziemlich häufig.

Bei diesem Anlass mag noch eines mythisch berühmten Weibes gedacht werden, das nur zu oft plastisch dargestellt worden ist, nämlich der L e d a mit dem Schwan. Ich brauche die betreffenden Statuen nicht näher zu bezeichnen; sie sind nicht einmal recht gewaltig sinnlich, sondern meist so flau und langweilig, dass ihre Aufstellung in den meisten Sammlungen gar kein Hinderniss gefunden hat, wesshalb man ihnen denn auch überall begegnet. Der Schwan sieht bisweilen eher einer Gans ähnlich und man hat desshalb andere Deutungen zu Hülfe gezogen; wer aber beachtet, in welchen Fällen das Thier klein gebildet ist, wird vielleicht mit uns der Ansicht sein, dass diess aus demselben ästhetischen Grund geschah, um dessentwillen die Panther des Bacchus in kleinerm Verhältniss gebildet wurden.
d (Die gemeinste aller Leden, im Dogenpalast zu Venedig, Camera a letto, ist ein Werk des XVI. Jahrhunderts.)

Wenn die eben aufgezählten weiblichen Bildungen ein mythologisch Gegebenes verherrlichten, so zeigt uns eine andere Reihe, die der M u s e n , wie die Griechen das Symbolische lebendig zu machen wussten, wie frei sie sich dabei bewegten und welche Grenzen sie innehielten. Statt sich ängstlich zu bemühen, jede Muse einzeln von Kopf bis zu Fusse ihrem Fache gemäss zu charakterisiren, begnügten sie sich mit Attributen und drückten in den Gestalten selbst fast nur das Allgemeine einer schön vergeistigten Weiblichkeit aus. (Verstümmelte Musenstatuen sind desshalb kaum mit völliger Sicherheit zu restauriren, wenn man nicht ein Vorbild mit erhaltenen antiken Attributen vor sich hat.) Es ist das persönlich gewordene Sinnen, nicht das Phantasiren oder das Grübeln (wie in Albrecht Dürers Melan-

cholia), sondern ein ruhiges Schweben in geistigem Glück. Diese meist feierlich bekleideten Gestalten sind theils beschäftigt, theils ruhend und hinausblickend (doch nicht in die Höhe!) gebildet; wir finden sie sitzend, aufgelehnt, frei stehend, auch feierlich vortretend, meist aber wird Stellung und Draperie so sehr den Ausdruck erhöhen helfen, dass man auch ohne den Kopf die Statue für nichts anderes als für eine Muse oder doch für ein ursprüngliches Musenmotiv erkennen würde.

Einzelne Sarcophage, welche die Musen sämmtlich darstellen (einer a
im Museo capitolino, Zimmer der Kaiser), geben uns eine Idee von den (unter sich verschiedenen) Statuengruppen, welche das Alterthum hervorbrachte und dann wiederholte. — Unter den erhaltenen Statuen finden wir zwar vielleicht in Italien keine, welche der Polymnia des Berliner Museums oder der Melpomene des Louvre völlig gleichkäme, allein doch manche achtungswerthe Exemplare. In der vollständigsten Gruppe, aus der Villa des Cassius (Vatican, Sala delle b
Muse) wird man, was die Arbeit betrifft, Vieles vermissen, allein die schöne Abstufung des Sinnens, ohne alle gewaltsam auffahrende Inspiration, mit Genuss verfolgen können. Die in der Erfindung lieblichste dieser Figuren, die sitzend sich aufstützende Euterpe, ist allerdings nebst der Urania erst später anderswoher hinzugekommen. (Euterpe wird sonst, z. B. in den beiden Exemplaren zu Neapel, stehend mit über einander geschlagenen Füssen gebildet.)

Dagegen gehört ursprünglich zu dieser Gruppe, und zwar als deren bestgearbeitete Figur, der im langen Gewand und wehenden Mantel mit der Lyra einherschreitende, lorbeerbekrönte Apollo Mu- c
sagetes. (Copie nach Skopas.) Nirgends tritt Apoll so als Schützer und Anführer aller hohen Begeisterung auf wie hier; der allgemeine musische Ausdruck concentrirt sich in dieser höchst jugendlichen, fast weiblichen Gestalt ganz wunderbar. Er allein ist innerlich und äusserlich bewegt; bald werden die Musen dem Festreigen folgen müssen, den er eben antritt. — Ganz in der Nähe steht wie zur Vergleichung ein anderer Musagetes, in welchem Schritt und Gewandung affectirt erscheinen und der einen ihm nicht gehörenden weiblich bacchischen Kopf trägt.

In demselben Saal findet man noch eine Muse in kleinerm Mass- d
stab, mit der Bezeichnung als Mnemosyne. Leider hat diese reizend

gedachte verhüllte Figur einen restaurirten Kopf. — Von den vier be-
a treffenden Statuen des Musenzimmers in der Villa Borghese ist nur etwa die Melpomene besser gearbeitet als das entsprechende vaticanische Exemplar; gerade so viel, um das Verlangen zu steigern nach dem gewiss wunderbaren Original dieser Jungfrau mit dem Weinlaub im Haar und mit den auf dem Fels gestützten linken Fuss. —
b In der Villa Ludovisi mehrere gering ausgeführte Musenstatuen
c von gutem Motiv. — An der Treppe des Conservatorenpalastes auf dem Capitol eine vorgebliche Urania, jedenfalls sehr schön als Gewandstatue.

Eine anregende Vergleichung mit den Musen gewähren, am Ein-
d gang der Sala rotonda des Vaticans, die zwei grossen Büsten, in welchen die (sonst als Musen personificirten) Comödie und Tragödie besonders dargestellt sind; Köpfe von reifer Anmuth und mildem Ernst, aber ohne Liebreiz.

e Im Museum von N e a p e l empfängt uns, und zwar gleich in der untern Vorhalle, eine jener c o l o s s a l e n M u s e n, wie sie wohl öfter zum Schmuck von grossen Theatern gearbeitet worden sind. Die flüchtige Arbeit und die Berechnung auf eine Nische deuten klar auf eine derartige decorative Bestimmung hin. (Sie ist nur für die Vorderansicht gedacht, wie das Zurücktreten des Oberleibes gegen Hüften und Schenkel und selbst die Profilansicht des Kopfes beweist.) Man nennt sie Urania, und die linke Hand mit dem Globus, welche diesen Namen veranlasst, ist wohl wirklich alt; dem Typus nach ist sie eine, zwar nicht ganz ebenbürtige, Schwester der Pariser Melpomene. Alles ist gross und einfach gegeben, das lange Kleid mit der geraden vordern Falte, der auf den Schultern mit Spangen befestigte Mantel, das Vortreten des linken, die Beugung des rechten Fusses. Der Kopf ist mehr den göttlichen Bildungen genähert und scheint zwischen Hera und Aphrodite in der Mitte zu stehen. — Diess war an sich nicht nothwendig, denn dass auch das Mädchenhaft-Liebliche des eigentlichen Musentypus sich in höchst colossalem Massstab darstellen lässt, zeigt
f der schöne Kopf der Villa Borghese (Hauptsaal), welcher wohl mit Unrecht als Juno gegolten hat. — (Von ähnlicher Art, aber geringer,
g die colossale Muse im Hof des Pal. Borghese zu Rom, die auch wohl als Apollo Musagetes bezeichnet wird.)

Weiter enthält im Museum von Neapel die Halle der farbigen a
Marmore einen sitzenden Apollo Musagetes mit porphyrnem Gewand und weissmarmornen Extremitäten. Die spätere römische Kunst liebte solche Zusammensetzungen, schon weil die harten Stoffe und ihre Bearbeitung viel Geld kosteten. Wenn das Auge die aus dem Farbencontrast und der Politur entstehende Blendung überwunden hat, so entdeckt es in den meisten derartigen Bildwerken, und so auch in diesem, eine geistige Leerheit, welche da ganz am Platze ist, wo der Stoff mehr anerkannt wird als die Form. Diese Buntheit ist eine der begleitenden Ursachen des Unterganges der antiken Sculptur gewesen.

In der darauf folgenden „Halle der Musen" steht Mehreres b
unter dieser Kategorie beisammen, was erst durch Restauration und willkürliche Deutung den betreffenden Sinn erhalten hat. So vielleicht selbst die treffliche Gewandstatue, welche hier und anderwärts Polyhymnia heisst u. s. w. Die unzweifelhaften Musen, z. B. Melpomene und die eine Euterpe, sind von ganz geringer Arbeit, mit Ausnahme der sog. Terpsichore, in welcher man mit leichter Mühe eine verkleinerte Reduction nach einer jener grandiosen Colossalstatuen erkennt, dergleichen die Urania in der Vorhalle eine ist. Das hochgegürtete Untergewand und der langwallende Mantel sind von ganz ähnlicher Anordnung wie bei dieser.

In den Uffizien zu Florenz: erster Gang: eine mit Recht oder c
Unrecht als Urania restaurirte Statue, mit dem majestätischen Motiv des vorn über die Brust, dann über die Schulter geschlagenen, endlich von hinten hervor unter den Ellbogen geklemmten Obergewandes (wie die angebliche Euterpe im Vatican, Galeria delle Statue). Der Kopf schön und echt. — Ebenda, aus derselben Reihe, Kalliope.

Im Dogenpalast zu Venedig: Corridojo: zwei Musen vom Theater d
von Pola, decorative römische Copien nach einem alten griechischen Typus, als Karyatiden mit fast geschlossenen Füssen, symmetrischer Haltung, strenger und gewaltiger Bildung. Das ehemalige Motiv der Arme zweifelhaft.

Bei Anlass der Musen sind am besten diejenigen zahlreichen weiblichen Statuen zu besprechen, welche unter dem sehr allgemeinen Na-

men von Gewandstatuen zusammengefasst werden. Für eine kritische Aufzählung (worauf hier kein Anspruch gemacht wird) wäre es unerlässlich, zu ermitteln, welchen göttlichen oder menschlichen Gestalten die verschiedenen Gewandungstypen zukamen. Die Schwierigkeit einer solchen Forschung leuchtet ein, wenn man erwägt, dass weit die meisten dieser Statuen gefunden wurden ohne Hände und Attribute, auch kopflos oder mit solchen Köpfen, die ihnen schon im Alterthum willkürlich gegeben worden waren; dass endlich schon das Alterthum häufig vorhandene Göttertypen zu Porträtbildungen benützte. So viel ist immerhin gewiss, dass eine Anzahl von Motiven der Stellung und Gewandung, hauptsächlich aus der spätern Zeit der griechischen Kunst, ein canonisches Ansehen genossen und um ihrer Schönheit willen beständig wiederholt wurden. Hauptsächlich gewährte der Chor der Musen, in den verschiedenen Auffassungen, die wir nachweisen können, einen Vorrath der schönsten Vorbilder für die Drapirung von Bildnissfiguren, sodass beim einzelnen Torso schwer zu entscheiden sein wird, ob er für eine Musenstatue oder für ein als Muse stylisirtes Bildniss gearbeitet worden. Ausserdem sind unter der Masse der „Gewandstatuen" Stellungs- und Drapirungsmotive von Göttinnen, symbolischen Personificationen, Priesterinnen, Theilnehmerinnen an Festzügen, selbst eigentlichen Genrefiguren begriffen; manche Motive gehören auch ganz ursprünglich der porträtirenden Kunst an und geben ideal aufgefasste griechische und römische Trachten wieder. — Wenn aus dem ganzen Alterthum keine andern Kunstwerke erhalten wären, so würden schon diese Gewandtorsen (selbst die gering ausgeführten nach guten Motiven) uns den höchsten Begriff von der alten Kunst geben. Es ist keine ruhig-grossartige und keine einfach-liebliche Stellung des beseelten Weibes, welche hier nicht in und mit einer theils prächtigen, theils schlichten Gewandung ausgesprochen wäre. Haltung und Gewandung wären beide für sich schön, aber es ist der hohe Vorzug der antiken Kunst, dass sie ganz untrennbar zusammengedacht sind und nur mit einander existiren.

Zu den reichsten Motiven gehört das schon bei den Musen vorkommende, auf verschiedene Attituden angewandte: theilweise Aufhebung des Gegensatzes zwischen Ober- und Untergewand, vermöge Durchscheinens des letztern durch das erstere. Weit entfernt von der

Künstelei, welche z. B. im vorigen Jahrhundert bei mehreren Bildhauern zum peinlichsten Streben nach Illusion führte, ist hier der Contrast des Feinern und des Derbern und das Übereinander der Faltung zwar mit der höchsten Kunst, aber ohne alle falsche Bravour behandelt; man sieht (wenigstens bei den bessern Exemplaren) immer, dass es dem Künstler vor Allem um die Hauptsache, um das schöne und sprechende Hervortreten der Gestalt im Gewande zu thun war und dass er jene Zierlichkeiten nur als Mittel zum Zwecke brauchte.

Eine wunderbare und räthselhafte (römische?) Figur, die sog. Pudicitia, mag hier zuerst genannt werden. Sie fasst mit der rech- a
ten Hand in der Nähe des Halses den Schleier, dessen Ende über den nach rechts hinübergelegten linken Arm herabfällt. Will sie sich verschleiern oder hat sie sich eben entschleiert? — Das Auge bleibt in einer angenehmen Ungewissheit. Das Zurücktreten der rechten Schulter[1]), die Stellung der Füsse tragen mit zu diesem reizvollen Eindruck bei. (Das schönste Exemplar im Braccio nuovo des Vaticans, ein geringeres im Hof des Belvedere; andere überall.) b

Unter den übrigen zahlreichen Motiven, wovon immer eines reizender und sprechender ist als das andere, nennen wir beispielshalber dasjenige, wobei der Überschlag des Obergewandes erst über die Brust, dann über die Schulter geschwungen und von hinten hervor unter den Arm geklemmt wird (Seite 461, c). Von vielen Beispielen eines der schönsten: die als Euterpe restaurirte Gestalt in der Galeria delle c
statue des Vaticans.

Wieder eine besondere Aufgabe ist in der verhüllten Gefässträgerin (Museo capitolino, Zimmer des sterbenden Fechters) gelöst, d
die man für Pandora oder Psyche mit der Büchse, für Tuccia mit dem Sieb u. s. w., mit dem meisten Recht aber als Trägerin eines Heiligthums in einem Festzuge erklärt hat. Für uns ist diese nur flüchtig gearbeitete Statue ein jedenfalls sehr schöner Versuch mehr, ein neues Motiv von Haltung und Geberde in feierlicher Gewandung auszudrücken. Allerdings zieht in demselben Raum die sog. Flora am schnellsten e
die Blicke auf sich, eine schöne Römerin, mit einem Kranz um das

---

[1]) Welches ja nicht etwa als Nachbildung eines zufällig schmalschultrigen weiblichen Individuums aufzufassen ist.

Haupt; über dem feinen Unterkleid ein eigenthümliches Obergewand,
welches wahrscheinlich dem äussern Effect zu Liebe so gebildet ist:
mit sehr weiter oberer Öffnung, sodass es bei jeder Bewegung auf beide
Arme herabfallen müsste; von einem schweren Stoffe, welcher so tiefe,
schattige „Augen" bildet, wie sie sonst kaum an einem antiken Ge-
wande vorkommen; im Ganzen macht sich der Eindruck wie von
einem schön drapirten Modell geltend.

Den männlichen Togafiguren stehen am meisten parallel eine An-
zahl mächtiger Gestalten von betenden oder opfernden Frauen (Oran-
tinnen). Weniger wegen der Ausführung als wegen der vollstän-
a digen Erhaltung nennen wir hier die eherne sog. Pietas des Museums
von Neapel (grosse Bronzen). Das Untergewand tritt sehr beschei-
den zurück; weit die Hauptsache ist der gewaltige Mantel, welcher
die ganze Figur sammt dem Haupte umwallt. Von den ausgestreck-
ten Armen klemmt der linke mit dem Ellbogen die beiden Hauptenden
zusammen, welche hierauf in zwei Zipfeln unterhalb des linken Knies
auslaufen; ein drittes Ende, dessen innerer Umschlag schön über die
Brust hinläuft, fliesst dann über den linken Arm hinunter. — An Mar-
morexemplaren ist bisweilen die Arbeit besser, das Motiv aber der
Verstümmelungen wegen unverständlicher. — Gut erhalten, bis auf die
b Hände (deren jetzigen Restauration allerdings die Orantin nicht mehr
erkennen lässt) und die Gewandenden rechts vom Beschauer, erscheint
eine Marmorfigur dieser Art in derselben Sammlung (Halle des Ti-
berius), welche man unbedingt den herrlichsten römischen Gewand-
statuen beizählen darf. Die bronzene Pietas würde daneben ins tiefe
Dunkel zurücktreten.

Sehr häufig kommt dasjenige Motiv vor, welches unter den Musen
vorzüglich der Polyhymnia eigen ist: das Obergewand ver-
hüllt bereits die linke Seite und den linken Arm, so dass von der
Hand nichts oder nur Fingerspitzen sichtbar sind; hinten herumge-
schlagen, soll es mit der erhobenen Rechten eben noch einmal über
die linke Schulter gelegt werden. (Schön an zwei Statuen junder Rö-
c merinnen, vielleicht von der Familie des Balbus, im Museum von
d Neapel, erster Gang, und an einer Kaiserin, dritter Gang.) — Auch
e an der sog. Iphigenia, welche in der Kirche S. Corona zu Vicenza
neben dem 5. Altar links sich befindet. — Die florentinische Priesterin

(Uffizien, Halle der Inschriften) ist wiederum eigenthümlich reizend a verhüllt; aus dem weiten Obergewande, welches die ganze Gestalt umgiebt, sieht nur die Linke (mit der restaurirten Schale) heraus; die Brüste und der untergeschlagene rechte Arm sind im Gewande vorzüglich edel ausgedrückt. — Eine köstliche Priesterin findet sich auch unter den halblebensgrossen Statuen in einem der hintern Säle b der Galerie des Pal. Pitti. (Mit den Wandfresken des Pietro da Cortona.)

Das Untergewand wird als Hauptausdruck der Stellung behandelt in drei sitzenden Statuen aus der früheren Kaiserzeit, welche man für Bildnisse theils der ältern, theils der jüngern Agrippina erklärt. (Museo capitolino, Zimmer der Kaiser; Villa Albani, untere Halle des c Palastes; wozu als Ergänzung die bejahrte Sitzende mit verschlungenen Händen gehört, Museum von Neapel, dritter Gang.) Wenn es nun d misslich bleibt, physiognomisch Partei zu nehmen für Bilder, welche entweder eine der tugendhaftesten oder eine der lasterhaftesten Römerinnen darstellen — und beide Taufen sind unsicher! — so haben wir doch jedenfalls denjenigen allgemeinen Typus vor uns, in welchem sich die grossen Damen des Tacitus und Juvenal mit Vorliebe abbilden liessen. Das bequeme Auflehnen auf den Sessel, die schöne Entwicklung der schönen Glieder, die sich dabei ergiebt, mussten dieses Motiv sehr in Gunst setzen[1]). Freilich scheinen diese Statuen nur gut, bis man die sitzenden Frauen der parthenonischen Giebel (Abgüsse im Lateran und anderswo) damit vergleicht. Mit welch anderm Lebensgefühl fliessen hier die leichten Gewänder über die göttlichen Gestalten!

Eine sehr eigenthümlich und gut gedachte sitzende Spätrömerin müssen wir indess hier noch erwähnen. Man sieht in der obern Ga- e lerie des capitolinischen Museums eine ganz eingehüllte Gestalt, mit der verhüllten Rechten das Gewand an das Kinn ziehend, die offene Linke unterschlagend. Die Statue soll Julia Mäsa vorstellen, die Grossmutter der ungleichen Vettern Elagabal und Alexander Severus.

[1]) Diesen Agrippinenstatuen gleichen im Motiv zwei unbekannte Römerinnen der Uffizien zu * Florenz (Anfang des ersten Ganges), beide von untergeordneter Arbeit.

Über dem Ausdruck tiefen Sinnens in Haupt und Stellung vergisst der Beschauer gerne die nur mittelmässige Ausführung.

a Ebenfalls Kaiserinnen scheinen dargestellt in den sog. Vestalinnen der Loggia de' Lanzi in Florenz. Vier derselben (von der offenen Seite des Gebäudes an gerechnet 2, 4, 5 und 6) zeigen das grandiose Motiv eines Obermantels, der von der rechten Schulter schief herab gegen das linke Knie, und mit seinem aufgenommenen Ende über den linken Arm geht; darunter das ärmellose Brustkleid und das an den Hüften aufgenommene Unterkleid, dessen Bauschen wieder auf die Schenkel herabfallen. Die Stellung ist in jeder dieser colossalen Figuren besonders nuancirt, die Behandlung für die wahrscheinlich späte Zeit vorzüglich.

Auch die einfache griechische Idealgewandung wurde um ihrer Schönheit willen noch lange, und nicht bloss bei Göttinnen, reproducirt. Es ist ein schlichtes langes Kleid, über den Hüften meist so gegürtet, dass etwas herabhängende Bauschen über dem Gürtel entstehen; dann ein Oberkleid, auf den Schultern geheftet und zu beiden Seiten offen oder nur wenig geschlossen, vorn herabhängend bis in
b die Nähe des Gürtels, auf den Seiten etwas länger. Fünf eherne Statuen im Museum von Neapel (grosse Bronzen), nicht sehr alt, aber alterthümlich, stellen diesen Typus mit verschiedenen Attituden verbunden dar; man glaubt sie als Schauspielerinnen erklären zu dürfen. Die Arbeit erhebt sich nicht über die rohe Decoration (Spuren von
c Bemalung.) Eine ähnliche Marmorfigur z. B. im Vorsaal der Villa Ludovisi zu Rom.

Die gänzliche Einhüllung der Gestalt in ein Gewand wurde eben-
d falls nicht selten dargestellt; alterthümlich streng z. B. in zwei Statuen mit Bildnisköpfen, im untern Gang des Museo capitolino.

e In der Galerie zu Parma sind von den Gewandfiguren weit die besten N. 10, mit dem Motiv der sog. Polyhymnia, sehr verstümmelt, und N. 7, sog. ältere Agrippina, mit der Linken das Gewand aufnehmend.

Eine grosse Anzahl schöner Motive müssen wir übergehen um der Kürze willen. (Von den weniger bekannten Sammlungen muss
f hier, wegen mehrerer guter Gewandstatuen, das Casino der Villa Pamfili bei Rom genannt werden; sonst verweisen wir noch auf den zwei-

ten Gang des Museums von Neapel und auf den Braccio nuovo des a
Vaticans.)

Wer im Süden der Gestalt und den Bewegungen des Volkes auch nur einen Blick gönnt, wird z. B. an jedem Brunnen überrascht werden durch die ungemeine Anmuth des Hebens und Tragens der Wassergefässe, der Waschkörbe u. dgl. Auch hat die Kunst von jeher derartige Motive von Schönheit und Kraft sich zu eigen gemacht; Raphael gab ihnen die Unvergänglichkeit in einer tragenden Figur seines Incendio del borgo (Vatican); Michel Angelo in der unerreichbaren Gruppe der Judith und ihrer Magd (Cap. Sistina). — Die Alten aber hatten das Glück, diesen Motiven in einer feierlichen, erhabenen Sphäre zu begegnen: bei den Processionen nämlich, wenn die Jungfrauen der Stadt und die Tempeldienerinnen, auf dem Haupt die Körbe mit den Heiligthümern oder Opfergeräthen, einherwandelten. Daraus entstand der Typus der Korbträgerinnen (K a n e p h o r e n). Die eine Hand leicht an den Korb erhoben, die andere eingestützt oder im Gewand verhüllt, mit langsamem, bloss angedeutetem Schritte, frei vorwärtsblickend kommen sie uns entgegen. So die herrliche bacchische b
Kanephore der Athener Kriton und Nikolaos in der untern Halle der V i l l a A l b a n i ; neben ihr treten vier andere (ebendort) als flüch- c
tige römische Arbeiten weit in den Hintergrund.

Noch viel ernster und feierlicher aber gestaltet sich dieser Typus in der K a r y a t i d e ; die festlichen Jungfrauen tragen über ihrem zum Capitäl gewordenen Korb das Gesimse eines Tempels. Ausser den auf der athenischen Akropolis (am Erechtheion) erhaltenen Karyatiden besitzt Rom (Vatican, Braccio nuovo) ein stark restaurir- d
tes Exemplar, welches der Sage nach einst im Pantheon soll angebracht gewesen sein; an Grösse und Ernst offenbar eher ein griechisches als ein römisches Werk. Von nicht viel geringerm Werthe ist e
die Karyatide im Hof des Palazzo Cepperello in Florenz. — Auf merkwürdige Weise ist in der Jungfrau zugleich die architektonische Stütze, die Stellvertreterin der Säule charakterisirt; man hätte sie, soweit es sich um die Tragkraft handelte, viel leichter bilden können; allein

wenn das mechanische Bewusstsein sich dabei beruhigt hätte, so hätten Auge und innerer Sinn sich nicht zufrieden gegeben.

Unter den Knabengestalten nimmt Eros die erste Stelle ein. Wir kennen ihn als Statue nur unter demjenigen Typus, welchen ihm die vollendete griechische Kunst des IV. Jahrhunderts verlieh und welchen die Folgezeit wiederholte.

Eine der anmuthigsten Darstellungen, vielleicht nach Lysippos, welche den jugendlichen Körper in leichter Anstrengung zeigt, der sog. bogenspannende Eros, ist leider nur in entweder sehr zerstückten oder bloss mittelgut gearbeiteten Exemplaren auf unsere Zeit
a gelangt. Die beste Arbeit zeigt in seinen alten Fragmenten der va-
b ticanische (Museo Chiaramonti); dann folgt derjenige im runden Saal
c der Villa Albani und derjenige in der obern Galerie des Museo ca-
d pitolino. Der besterhaltene im Dogenpalast zu Venedig, Camera a letto; der Kopf eine antike Restauration. Trotz dieser Mehrzahl vorhandener Copien kann man über das usrprüngliche Motiv einige Zweifel hegen. (Neuerlich als „bogenprüfender Amor" bezeichnet.)

Diesem kindlich schalkhaften Schützen steht ein jugendlicher Gott der Liebe gegenüber. Ungleich ernster und in den Formen entwickelter erscheint nämlich Eros, offenbar nach Praxiteles, in dem vaticani-
e schen Torso (Galeria delle statue, früher als „vaticanischer Genius" benannt). Das schmale Haupt, mit den zusammengewundenen Locken über der Stirn, drückt eine Sehnsucht aus, die sich weder in das Schmachtende noch in die Trauer verliert, sondern eben in ihrer ruhigen Mitte das Wesen dieses Gottes ausmacht. Die Formen des Körpers sind von einer jugendlichen Schönheit, die für die Sculptur massgebend geworden ist. (Am Rücken die Ansätze für die Flügel.
f Ein geringeres, aber bis an die Kniee erhaltenes Exemplar im Museum von Neapel, Halle des Adonis.)

g Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (Halle des Hermaphr.) „der Todesgenius" heisst, aber als Eros restaurirt ist, vereinigt die frühe Jugend des bogenspannenden Eros mit einem Ausdruck des Ernstes ohne Sehnsucht. Er blickt nicht „hinaus", sondern links abwärts und hält die rechte Hand auf die linke Schulter

(Ungleiche Arbeit, von der Hälfte der Schenkel abwärts restaurirt.) Ob Schlaf, Tod, oder der Sohn Aphroditens gemeint ist, wollen wir nicht entscheiden.

Die erste spät (II. Jahrhundert n. Chr.) vorkommende Gruppe Amors, der die Psyche liebkost, ist bei einem schönen Ausdruck doch in den Linien der beiden Körper sowohl als in ihrer Durchbildung nur von mittlerem Werth. Selbst das vorzügliche capitolinische a
Exemplar (im verschlossenen Zimmer der Venus) macht hievon nur eine bedingte Ausnahme; das florentinische (Uffizien, Halle des b
Hermaphr.) ist ziemlich gering. Noch später, an zahllosen Sarcophagen, werden die beiden Kinder immer jünger, endlich blosse sog. Putten, und in der Arbeit immer roher. Der neuern Kunst blieb hier ein Feld offen, auf welchem Canova und Thorwaldsen neu sein konnten.

Dem Eros-Typus nahe verwandt, doch fast nur in geringen Exemplaren vorhanden, erscheinen zwei andere Knabengestalten, die schönheitberühmten Söhne des Königshauses von Ilion, die Hirten vom Ida. Zunächst der jugendliche Paris, in einer späten römischen Statue c
des Museums von Neapel (zweiter Gang); er ruht aufgelehnt, die Füsse übereinander, den Apfel in der Rechten hinter sich haltend; zwei Wurfspiesse lassen ihn zugleich als Jäger erkennen; neben ihm ein Hund. Es liegt in dieser Figur etwas von dem schönen Müssiggang ruhender Götter und Satyrn, aber die Ausführung ist sehr befangen. (Über den erwachsenen Paris in der Galeria delle statue des Vaticans s. unten.) — Sodann Ganymed. Die alte Kunst muss zunächst in einem sehr ausgezeichneten Werke (wahrscheinlich von Leochares) das Aufwärtsschweben eines schlanken jugendlichen Körpers verbunden mit dem Ausdruck der Hingebung dargestellt haben, als Ganymed, der vom Adler behutsam emporgetragen wird (natürlich an einen Tronco angelehnt und jedenfalls für die Sculptur ein zweifelhafter Gegenstand). Ein kleines römisches Exemplar im obern Gang des Va- d
ticans. (Der einst viel genannte venezianische Ganymed, im Dogen- e
palast, Camera a letto, ohne Tronco und jetzt schwebend aufgehängt, ist eine mittelmässige römische Arbeit.) — Neben dieser mehr idealen

a Darstellung heben andere Statuen mehr den Hirtenknaben oder den Mundschenken hervor; so diejenige des Museums von Neapel (zweiter Gang): Ganymed auf den Adler gelehnt und mit ihm sprechend, eine
b gute Arbeit mit schlecht restaurirter Handbewegung. (In der Nähe ein weit schlechterer Ganymed.) Ein anderes, ebenfalls schlecht restaurirtes Exemplar in den Uffizien, erster Gang. — Auch Ganymed den Adler tränkend kommt wenigstens in Reliefs vor. — Eine schöne
c kleine Brunnenstatue mit restaurirten Armen, auf den (nicht vorhandenen) Adler herabschauend gedacht, im Braccio nuovo des Vaticans,
d am Stamm der Name des Künstlers Phaidimos; — eine unbedeutende im Gabinetto delle Maschere ebenda; — ein sehr schöner Gedanke in
e einer mittelguten Statue des obern Ganges ebenda: Ganymed die Schale emporreichend; er und der Adler, welcher hier nicht als Hülle, sondern als Attribut des Zeus neben ihm steht, schauen aufwärts wie zu dem Gott empor. Es ist kein irdisches Aufwarten, sondern ein feierliches Kredenzen bezeichnet. (Der Arm mit der Schale neu, aber dem alten Ansatz nach wohl richtig ergänzt.) Raphael hat diess ähnlich empfunden, im Hochzeitsmahl der Farnesina, wo Ganymed sich auf ein Knie niederlässt.

f Die schöne lebendige Statue kleinern Massstabes in den Uffizien (Halle des Hermaphr.) hat einen Kopf und einen Adler von Benv. Cellini, stellte aber wohl ursprünglich Ganymed dar. Bildung und Stellung sind von gleicher Anmuth.

(Kinderstatuen ziehen das Verhältniss zum Adler ins Drollig-
g Kindliche; so die sehr meisterhaft gedachte des kleinen Ganymed, welcher den Adler nach hinten umfasst, im obern Gang des Vaticans.)

Der Bilderkreis der Götter wird glorreich ergänzt durch Dionysos, den Gott der hohen Naturwonne. Nachdem ihn die Kunst lange als bärtigen Herrscher gebildet (S. 422), erhielt er zur Zeit des Skopas und Praxiteles die süsseste Jugend und sein bisher bloss burleskes Gefolge (man vgl. die Satyrn auf den ältern Vasen) eine reiche charakteristische Abstufung bis ins Schöne hinein. Ihm, dem reinsten Grundton und Mittelpunkt dieses gestaltenreichen Schwarmes (Thia-

sos), wurde eine Schönheit zugedacht, zu deren vollem Ausdruck
männliche und weibliche Formen gemischt werden mussten. So entstand der wunderbare Typus unbestimmter, zielloser Seligkeit, dessen
tiefster Zug (wie bei der Aphrodite) eine leise Sehnsucht ist. Einem
solchen Dasein kam vor Allem eine leichtruhende Stellung zu, welche
die Entwicklung eines reichen Körpermotives begünstigte, so das Auflehnen auf einen Rebenstamm, der später zu einer jungen Satyrgestalt
belebt wurde; auch wohl eine leichtgewendete sitzende Haltung. Der
Thyrsus, wo er vorkömmt, dient der Gestalt zur Zier mehr als zur Stütze.
Das Haupt, meist etwas geneigt, ist von einem Kranz von Weinlaub
oder Epheu beschattet und von herrlichen Locken umgeben, die eine
Stirnbinde zusammenhält. Mit Ausnahme eines Thierfelles ist Dionysos
in der Regel nackt, doch auch nicht selten von den Lenden an mit
einem Gewande bekleidet.

In den italienischen Sammlungen wird wohl dem sitzenden Torso a
des Museums von Neapel (Halle des Jupiter) der unbestrittene Vorrang bleiben, indem hier die milden und reichen Formen des Gottes
schöner und einfacher behandelt sind als sonst irgendwo. Ein anderer b
schöner sitzender Torso im Vatican (Galeria delle Statue). Der Torso
eines stehenden Bacchus von sehr guter römischer Arbeit, als Apoll c
restaurirt, in der innern Vorhalle der Uffizien zu Florenz.

Die volle dionysische Schönheit aber konnte nicht ergreifender
hervorgehoben werden, als durch den Contrast mit einem bestimmten
Begleiter aus dem Gefolge des Gottes. Die Kunst personificirte den
Weinstock (Ampelos), auf welchen der Gott sich lehnte, zu einem
Satyr, mit welchem er in verschieden charakterisirte Beziehungen (des
Sprechens, des Aufstützens) gesetzt wird; bisweilen mischt sich ganz
deutlich ein Zug des Humors ein: Ampelos kann die Stimmung seines
Herrn nicht recht fassen und macht sich seine Gedanken darüber. Die
vielleicht ehemals beste Gruppe dieser Art, ein sehr schönes aber übel d
zugerichtetes Werk in der Villa Borghese (Hauptsaal), zeigt den vollständigern Typus des Gottes in seiner edelsten Gestalt; Ampelos
jedoch ist grossentheils zerstört. Gut erhalten oder restaurirt, aber
viel weniger hoch aufgefasst: Dionysos mit dem ausschreitenden e
Ampelos in der Sala rotonda des Vaticans; — ähnlich, aber kleiner
und geringer im Dogenpalast zu Venedig, Corridojo; — grossartig und f

a schwülstig mit einem frechen Ampelos, im Hauptsaal der Villa Lu-
b dovisi; — kleiner und von guter römischer Arbeit in den Uffizien
(Halle der Inschriften), durch die Restauration, welche auch die Basis
umfasst, vielleicht zu viel nach links (vom Beschauer) geneigt; — roh
c decorativ und für einen baulich bedingten Gesichtspunkt berechnet,
in der Galerie zu Parma[1]); — endlich als Seitenstück: Dionysos mit
d dem geflügelten Eros, im zweiten Gange des Museums von Neapel.
e — Bei den grossen Bronzen derselben Sammlung: eine treffliche Sta-
tuette des Bacchus mit dem Thyrsusstab.

Die überwiegende Menge der Bacchusfiguren sind unbedeutende
römische Arbeiten; bisweilen von gutem Motiv, aber schwerer Aus-
führung, indem die Kunst den Ausdruck der reichen und weichen
dionysischen Natur im Breiten und Üppigen suchte. So die Statuen
f von Tor Marancio im obern Gang des Vaticans; diejenigen im zweiten
g Gange des Museums von Neapel (worunter eine stark ergänzte bes-
h sere). Mehrere, auch von den bessern, in der Villa Borghese. Als
Herr der Unterwelt thront Dionysos, neben sich die gerettete Seele
eines Mädchens, in einer sehr späten, nur sachlich merkwürdigen
i Gruppe der Villa Borghese (Faunszimmer). — Wo der Gott einen
seiner Panther bei sich hat, wird man das Thier verhältnissmässig
immer sehr klein gebildet finden. Man hat es desshalb auch schon
als Luchs u. s. w. classificiren wollen. Die griechische Kunst aber,
welche selbst die Söhne Laocoons in einem kleinern Verhältniss bildete
als den Vater, erlaubte sich auch die Freiheit, die bis über sechs Fuss
langen Tiger und Panther auf ein Mass zu reduciren, woneben der
Gott bestehen konnte.

Schliesslich müssen wir die zwei köstlichen florentinischen
k Bronzefiguren (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, dritter
Schrank) erwähnen, welche den Bacchus als einen schlanken Knaben
darstellen; das einemal hebt er mit beiden Händen Trauben empor;
das andermal schlägt er beide Arme über das nach links abwärts-

---

[1]) Dieses sehr colossale Exemplar wurde nebst dem gegenüber aufgestellten Herakles in den farnesischen Gärten auf dem Palatin gefunden. Herakles ist ebenso für eine bestimmte Untensicht gearbeitet. (Vgl. S. 427, Anm.) — Bei diesem Anlass ist ein ebenda be-
* findlicher guter Torso eines Jägers oder Kriegers nachzuholen.

blickende Haupt, mit einem Ausdruck süssester Melancholie, den wohl kein Marmorbild des Gottes so wiedergiebt.

In den Reliefs, auch an Sarcophagen, wo man den Gott in den verschiedensten Stellungen und Handlungen kennen lernt, erscheint er nicht selten mit der von ihm geretteten Ariadne, welche, einmal in seinen Kreis aufgenommen, nur ihm ähnlich gebildet werden konnte. Selbständige Statuen dieser dionysischen Ariadne kommen wohl nicht vor, doch hat man einen der schönsten Köpfe des Alterthums (im Museo capitolino, Zimmer des sterbenden Fechters) lange a
Zeit so benannt, bis neuere Forscher darin einen ganz jugendlichen Dionysos zu erkennen glaubten. Wie dem auch sei, Augen, Wangen und Mund dieses Werkes geben gerade das Schönste und Süsseste der bacchischen Bildung, die Verlorenheit in sanfter Wonne, mit einer unbeschreiblichen Leichtigkeit wieder. Im anstossenden Faunszimmer b
findet sich ein geringerer, doch noch immer schöner Kopf, bei welchem man ebenfalls über die Benennung im Zweifel bleiben kann. (Die Augen zur Ausfüllung mit irgend einer andern Steinart bestimmt, wie an vielen Köpfen.)

Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (erster c
Gang) Ariadne heisst, hat einen antiken bacchischen, ihr aber nicht angehörenden Kopf; der Leib möchte vielleicht der einer Muse gewesen sein. Ihre fast verticale linke Seite zeigt zwei Ansätze; sie muss sich auf Etwas gelehnt haben. (Beide Arme sind wegzudenken.)

Von derjenigen Stimmung, welche in Dionysos rein und göttlich waltet, gehen die einzelnen Äusserungen wie Radien in die Personen seines Gefolges aus. Es ist die Naturfreude auf allen ihren Stufen, je nach der edlern oder gemeinern Art des Einzelnen. Man muss sich diesen „Thiasos“ immer als Ganzes, als Zug oder Scene denken, wie er in mehrern ganz trefflichen Reliefs und sehr vielen meist mittelguten oder geringen Sarcophagbildern, auch auf vielen Vasen sich stückweise darstellt. Allein schon die Kunst der besten Zeit, schon Meister wie Praxiteles haben die einzelnen Gestalten dieses Ganzen

als Episoden einzeln gedacht und behandelt, und von den Nachahmungen gerade dieser Werke sind die Galerien voll.

Diese sämmtlichen Gestalten haben leisere oder derbere Anklänge an das Thierische, ja Bestandtheile von Thieren an sich. Nur so wurden sie geschickt zu dem vollkommen wohligen Genuss und zu dem endlosen Muthwillen, in welchem sie sich ergehen.

Die Hauptschaar besteht aus S a t y r n. (Der römische und italienische Name „F a u n" kann nur verwirren und wird am besten ganz beseitigt.) Ihre Abzeichen sind die mehr oder weniger bemerkliche Stülpnase, die etwas gespitzten Ohren, oft auch ein Schwänzchen und zwei Halsdrüsen; als Kleidung etwa ein Thierfell. Allein schon innerhalb dieser Gattung ist die reichste Abstufung zu bemerken.

Der edelste, dem Dionysos am nächsten stehende, ist der vom Flötenspiel ausruhende, an einen Baumstamm gelehnte (bisweilen bekränzt); eines der anmuthigsten und beliebtesten Motive der alten Kunst, wahrscheinlich Nachbildung des praxitelischen S a t y r o s p e -
a r i b o ë t o s. Das beste römische Exemplar im Museo capitolino (Zim-
b mer des sterbenden Fechters); andere gute: im Braccio nuovo des
c Vaticans und in der Villa Borghese (Zimmer des Fauns). — Zwei
d geringe römische Wiederholungen im Pal. Pitti zu Florenz (inneres Vestibul über der Haupttreppe) geben dem Periboëtos einen kleinen Plan bei, durch welche Zuthat die Einsamkeit verloren geht, die für den geistigen Ausdruck der Figur so wesentlich ist. — Das Überwiegen des Genusslebens zeigt sich beim Periboëtos nur in dem vollen Rund der Züge und in dem etwas vortretenden Bauch, die Malice nur in einem kaum bemerklichen Zuge des Gesichtes.

Sein jüngerer Bruder ist der S a t y r k n a b e, welcher die F l ö t e eben ansetzen oder weglegen will (was der Restaurationen wegen selten zu entscheiden ist), angelehnt mit gekreuzten Beinen. Gute
e Exemplare im Braccio nuovo des Vaticans, in der obern Galerie des
f Museo capitolino und anderswo; ein geringeres im runden Saal der
g Villa Albani; keines wohl der Anmuth des Originals entsprechend.
h Ein Fragment in der Galerie zu Parma. (Auch der sog. Amorstorso daselbst ist wohl eher von satyresker Bildung.) Die Satyrknaben und Kinder, von welchen einzelne treffliche Köpfe vorkommen, sind theils von harmlosem, theils auch schon von nichtsnutzigem, spöttischem

Ausdruck; ein noch fast unschuldiges, heiter lachendes Köpfchen in der obern Galerie des Museo capitolino; eine ganze Anzahl, von ver- a
schiedenem Ausdruck, im Museo Chiaramonti (Vatican). b

Zu den edlern Satyrn gehört insgemein auch noch derjenige, welcher den jungen Dionysos auf der Schulter tragen darf. Sein leichtes Ausschreiten und Lachen, und der schlank-elastische, wie von innern Federkräften bewegte Körperbau unterscheiden ihn indess wesentlich vom Periboëtos und nähern ihn schon den übrigen Satyrn. Meist stark restaurirt, lässt er Zweifel übrig in Betreff der Haltung seiner Arme und der Gestalt des Bacchuskindes. Treffliches, aber sehr überarbeitetes Exemplar im Museum von Neapel (zweiter Gang); an- c
dere im Braccio nuovo des Vaticans und in der Villa Albani (Neben- d
galerie rechts). Das Kind ist wohl bisweilen als blosser junger Bacchant gedacht. — In der Stellung sehr ähnlich der hie und da vorkommende Satyr, welcher ein Zicklein trägt.

Wie das Flötenspiel dem idyllischen, einsam ausruhenden Satyr zukömmt, so die Klingplatten und das Tamburin der bereits in Bewegung gerathenen bacchischen Schaar. Aus den hier zu nennenden Gestalten spricht bald ein heitrer, bald ein wilder Taumel, der als zweites, dämonisches Leben den oft meisterhaft gebildeten Körper durchbebt. Der heftigste denkbare Eifer des Musicirens spricht sich in der berühmten florentinischen Statue aus (Uffizien, Tri- e
buna); die Bewegung zeigt freilich, dass in dieser Musik die Melodie dem in wildem Taktiren vortrefflich ausgesprochenen Rhythmus untergeordnet ist. Der Kopf und die Arme sammt Klingplatten von Michelangelo restaurirt; das Übrige trotz der verletzten Oberfläche einer der besten Satyrstypen. Ganz anders und wiederum in seiner Art unvergleichlich der Klingplattenspieler der Villa Borghese (in der Mitte des f
Faunszimmers); ein ältlicher Virtuose des Spieles und des Tanzes zugleich, dreht er sich mit wirbelnder Schnelligkeit auf beiden Füssen herum; seine sehnig ausgetanzten Glieder und seine originell hässlichen Gesichtszüge sind auf das Geistvollste behandelt.

Wüster und wilder ist die Geberde des colossalen Tänzers derselben Sammlung (Hauptsaal), welchem der Hersteller einen Hirten- g
stab in die Hände gegeben hat. Die Arbeit, so weit sie alt ist, kann noch immer für trefflich gelten, doch wirkt gewisses Detail, wie z. B.

die schwellenden Bauchadern u. dgl., in dem grossen Massstab schon
a nicht mehr angenehm. (Ein dritter grosser Satyr, im Faunszimmer,
b ist mehr als zur Hälfte neu.) — Zwei fast identische Statuetten, springende Satyrn mit Klingplatten, sich stark zurückbeugend, im obern Gang des Vaticans; vielleicht Nachbildungen eines berühmten Origi-
c nals. Ein eifriger Bläser der Doppelflöte, kleine Bronze in den Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, dritter Schrank.

Bisweilen ist es mehr ein blosses fröhliches Aufspringen als ein eigentlicher Tanz, was der Bildner geben wollte. So vielleicht in der
d herrlichen Statuette des Museums von Neapel (grosse Bronzen); aufwärts blickend, mit den Fingern der einen Hand in der Luft schnalzend schwebt der nicht mehr junge Gesell mit, ich möchte sagen, hörbarem Jubelruf dahin.

Sehr wesentlich ist endlich das Verhältniss der Satyrn zum Wein, dessen Werth, Bereitung und Wirkung an und mit ihnen hauptsächlich dargestellt wird. (Weinbereitende Genien und Eroten sind in der Regel eine spätere, schwächere Schöpfung.) Die Reliefs geben den betreffenden Bilderkreis vollständig; wir müssen uns auf die Statuen beschränken.

Schon an der Traube hat der Satyr seine lüsterne Wonne; er hält sie empor und besieht sie mit einem Gemisch von Lachen und Begier, das die Kunst gerne raffinirt behandelte. Ein Meisterwerk der
e sog. Fauno di rosso antico, in dem Faunszimmer des Museo capitolino, spät und zur Hälfte neu, aber in den erhaltenen Theilen classisch für die Behandlung des Satyrleibes. Eine Wiederholung in
f Marmor, im grossen Saal desselben Museums; ein gutes Exemplar
g wiederum in rosso antico, im Gabinetto delle Maschere des Vaticans. Andere a. a. O.

Wenn in diesem Typus die Frechheit des ausgewachsenen Satyrs kenntlich vorherrscht, so verknüpfen andere Statuen dieselbe Handlung mit einer jugendlichern und edlern Körperbildung und einem harmlosern Ausdruck; es sind schlanke, ausschreitende Gestalten in der Art des Satyrs mit dem Bacchuskind; leider fast sämmtlich stark restaurirt, doch so beschaffen, dass man ein ausgezeichnetes Urbild vermuthen darf, in welchem ein eigenthümliches Problem elastisch-jugendlicher Form und Bewegung schön muss gelöst gewesen sein.

Drei Exemplare von ungleichem Werthe im zweiten Gang des Museums von Neapel; eines von parischem Marmor, mit echtem, edlem Kopf, aber sonst von schwankender Behandlung, in den Uffizien zu Florenz (erster Gang.) — Hieher gehören auch noch folgende Werke. Auffallend ideal, und desshalb vereinzelt stehend: der schöne Satyr mit dem Füllhorn, im Hauptsaal der Villa Ludovisi. — An dem vorgeblichen „Bacchus mit Faun" im zweiten Gang der Uffizien zu Florenz ist nichts als der Torso der erstern Figur alt; von guter Arbeit, vermuthlich einer der edlern jungen Satyrn. Der daneben kauernde kleine „Faun" sammt allem Übrigen ist neu. — Ein sehr schöner Satyrstorso desselben Ranges, doch mehr ausgewachsen, nach rechts lehnend, ebenda (Halle des Hermaphr.; nicht restaurirt, aber geglättet). — Im Palast Pitti (äusseres Vestibul über der Haupttreppe) zwei Satyrn, welche ihre Panther mit emporgehaltenen Trauben necken, ein öfter vorkommendes, aber bisweilen nur vom Restaurator herrührendes Motiv.

Einzelne Satyrsköpfe, ganz in Weinlaub eingehüllt, drücken das lüsterne Lauern vortrefflich aus; die Behandlung der Augen und das Zähnefletschen nähern sie der Maske. Ein Beispiel im Museo Chiaramonti des Vaticans; Haar, Bart und Schnurrbart bestehen aus lauter Trauben und Weinlaub.

Die Frechheit, welche der genossene Wein erregt, giebt sich in zwei nur einfach als Brunnenfiguren ausgeführten, aber gut gedachten sitzenden Satyrn mit Schläuchen kund. (Im Braccio nuovo des Vaticans.) Schon das Ausstrecken ihrer (theils alten, theils richtig restaurirten) Beine ist so sprechend, dass diese Theile allein nur zu weinfrechen Satyrn passen konnten. — Zu den frechen und boshaften Satyrn gehört, beiläufig gesagt, auch der kleine Torso im Museum von Neapel (Halle des Jupiter), welcher einst aus spitzem Munde Wasser spritzte.

Eine andere, vorzüglich gut repräsentirte Schattirung ist die Weinseligkeit. Nirgends wird dieser Seelenzustand köstlicher dargestellt, als in dem auf dem Schlauch liegenden bärtigen Satyr, welcher mit der aufgehobenen Rechten der ganzen Welt ein Schnippchen schlägt. (Museum von Neapel, grosse Bronzen.) Das eigenthümliche elastische Leben des Satyrleibes ist in der bewegten Linie,

die von der aufgestützten linken Schulter nach dem rechten Schenkel
a geht, sehr energisch ausgesprochen. — Womit ein guter, aber stark überarbeiteter Satyr im Vatican (Galeria delle Statue) zu vergleichen ist.

Arme, alte, verstossene Satyrn mit mürrischem Ausdruck müssen inzwischen Schläuche halten und schleppen. (Meist Brunnenfiguren.)
b Ein solcher im runden Saal der Villa Albani. Als Träger eines Was-
c serbeckens ihrer drei dieser Art, im obern Gang des Vaticans. Auch
d ein jugendlicher, brutal-fröhlicher Schlauchträger kommt vor.

Endlich überwältigt der Schlaf den trunkenen Satyr. Ein Werk, das dem berühmten „barberinischen Faun" in der Münchner Glyptothek gleich käme, besitzt Italien in dieser Gattung nicht. Der bronzene des Museums von Neapel (grosse Bronzen) ist bei seinen starken Restaurationen und der etwas conventionellen Behandlung des Ursprünglichen nur durch das Motiv interessant. Er schläft sitzend auf einem Felsstück, den rechten Arm über das Haupt gelegt, den linken hängen lassend, als wäre ihm eben das Trinkgefäss entglitten.

Ein bestimmter Satyr, Marsyas, hat durch sein bekanntes Schicksal der antiken Kunst Anlass gegeben zu einem der wenigen Motive körperlicher Qual, welche sie behandelt hat. Vielleicht wäre auch dieses unterblieben, wenn nicht gerade der Satyrsleib mit seiner elastischen Musculatur in der Stellung eines an den Armen Aufgehängten eine besonders interessante Aufgabe dargeboten hätte. Es gab eine namhafte Gruppe im Alterthum, welche Apoll, einen oder zwei Sklaven und den unglücklichen Satyr dargestellt haben muss; davon sind
e die jetzt vorhandenen Marsyasfiguren, u. a. eine in der Villa Albani
f (im Kaffeehaus), zwei in den Uffizien zu Florenz (Anfang des zweiten Ganges) Einzelwiederholungen, die freilich mit ihrer geringen Ausführung keinen Begriff geben von dem grossen Raffinement, welches wir im Urbilde voraussetzen dürfen. — Den bereits Geschundenen darzustellen war erst die Sache der neuern Kunst, die in ihrem S. Bartholomäus durch das höchstmögliche Leiden Eindruck machen
g wollte. (Statue des Marco Agrato im Chorumgang des Domes von Mailand.) Bei Michelangelo (im jüngsten Gericht der Sistina) zeigt der Heilige seine abgezogene Haut zwar auch vor, allein er hat zugleich eine andere am Leibe.

Einen andern leidenden Satyr glauben wir in dem vorzüglichen Colossaltorso der Uffizien (Halle des Hermaphr.) zu erkennen. Nach einem Ansatz des linken Schenkels zu urtheilen, muss er gesessen oder gelehnt haben, während doch die Formen des Leibes die grösste Erregung zeigen. Welcher Art sein Leiden war, ob ihm ein Dorn ausgezogen wurde u. dgl., ist schwer zu errathen. Als derber und wilder Satyr giebt er sich durch die herculische Bildung von Brust und Rücken, durch den auswärts geschobenen Bauch mit kräftigen Adern zu erkennen. a

Einer der alten Satyrn (ja eine ganze Gattung derselben) führt den Namen Silen. Er könnte der wohlmeinende Vater der ganzen Schaar sein, allein sein unverbesserlicher Weindurst macht ihm zu oft die stützende Hülfe der Jüngern nöthig und bringt ihn um alle Achtung. Der alte, fette, kahle Buffone kann sich nicht einmal immer auf seinem Eselchen halten, sondern muss auf einem Karren mitgefahren werden; dafür wird er geneckt ohne Erbarmen. Diese seine Privatleiden erfährt man jedoch fast nur aus Vasen und Reliefs; in den Statuen macht er etwas bessere Figur. Die Haarlöckchen, die über seinen ganzen Leib verbreitet sind, die Behandlung der Extremitäten, ja die fast angenehme Hässlichkeit seines Kopfes selbst geben ihm bisweilen etwas sehr Distinguirtes. So wird man z. B. dem Silen b der Villa Albani (im sog. Kaffeehaus) schon seiner niedlich gestellten Füsse wegen zugestehen, dass er eigentlich zum Geschlecht der feinern Schwelger gehöre. (Ein anderes, sehr gutes, aber weniger erhaltenes c Exemplar in der Sala delle Muse des Vaticans.) — Im Ganzen aber sind Silen und sein Schlauch gar zu unzertrennlich, als dass dem Alten gründlich zu helfen wäre. Er reitet darauf und hält das weiche Gefäss an zwei Zipfeln (Statuette im Museum von Neapel, grosse d Bronzen), während dessen Mündung, wie in der Regel, als Brunnenöffnung dienen muss; er liebkost den theuren Behälter (Statuette ebenda), gerade wie er es sonst mit dem kleinen Panther des Bacchus macht (Statuette ebenda). Eine kleine Marmorfigur im obern Gang e des Vaticans stellt den komischen Moment dar, in welchem er den Schlauch und das Trinkhorn beim besten Willen nicht mehr in Verbindung bringen kann.

a Die Folgen zeigen sich in einer kleinen Statue des Museums von
Neapel (zweiter Gang); Silen, wahrscheinlich schrecklich gefoppt,
bittet knieend und mit gefalteten Händen um Gnade. (Dasselbe Motiv
nicht selten auf Vasen.) — Als Brunnenfigur drückt er auch wohl
b sitzend mit aller Kraft auf einen Traubenbüschel, in welchem die
Mündung angebracht ist. (Uffizien, Halle der Inschriften.)

Bisweilen aber offenbart Silen eine höhere Natur; er ist der *Er-
zieher und Hüter des Bacchus* während der bedrohten Ju-
gend desselben gewesen. Mit dem göttlichen Kinde auf den Armen,
freundlich ihm zulachend, erscheint er wieder als schlanker bärtiger
Satyr in beginnendem Greisenalter, von gemässigter herakleischer
Bildung. Von seinen Zügen sind alle wesentlichen Elemente, aber sehr
c veredelt beibehalten. Eine gute Statue im Braccio nuovo des Vaticans;
d Köpfe im Museum von Neapel (erster Gang) und in der obern Galerie
e des Museo capitolino; — bei weitem die beste Statue dieses Typus, in
der Detaildurchführung als classisch geltend, ist mit der alten borghe-
sischen Sammlung in den Louvre übergegangen.

Eine bedeutende Stufe tiefer nach der Thierwelt zu finden wir
die *Pane*. Das einsame halbgöttliche, halbthierische Waldwesen hat
sich, den vorhandenen Kunstwerken nach, längst in den Kreis der
dionysischen Genossen begeben und sich dort zu einem ganzen Ge-
schlecht vervielfacht. Als einzelne Figur ist er fast nur in unter-
geordneten Werken decorativer Art auf unsere Zeit gekommen, an
welchen man immerhin den meisterhaft gedachten Übergang aus den
Ziegenfüssen in den satyrhaften Menschenleib und die geistvolle Ver-
mischung menschlicher und thierischer Züge im Gesicht studiren kann.
f (Ein seitwärts ins Affenmässige gehender Ausdruck in einem gut gear-
beiteten Köpfchen des Vaticans, Büstenzimmer.) — Zwei grosse Pane als
g Gesimsträger, im Hof des Museo capitolino; eine sehr chargirte Pans-
h maske als Brunnenöffnung ebenda, im Zimmer des Fauns. — Häufig
ein kleiner Pan im Mantel mit der vielröhrigen Hirtenflöte in der Hand,
i von drolligem Ausdruck des Wartens und Zusehens. (In dem ge-
k nannten Hof; auch im Garten der Villa Albani; derjenige im Garten
l der Villa Ludovisi ist ein Werk des XVI. Jahrhunderts, aber nicht
von Michel Angelo, sondern von einem affectirten Nachahmer des-
selben.)

Von Gruppen ist die des Pan und Olympos in leidlichen
Nachahmungen eines ausgezeichneten Werkes vorhanden. Der Con-
trast in Stellung und Bildung zwischen dem Waldgott und dem ganz
jungen Satyr, welcher bei ihm die Musik lernt, hatte für die Kunst
denselben ungemeinen Reiz, welchen sie auf einer andern Stufe in
der Zusammenstellung von Centauren als Lehrern mit jungen Helden
wiederfand. (Die besten Exemplare besitzt Florenz: eines, unsichtbar, a
in dem Magazin der Uffizien; eines im ersten Gang der Uffizien, mit
dem echten Kopf des Olympos von angenehm leichtfertigem Aus-
druck; ein Olympos ohne den Pan, im zweiten Gang der Uffizien, b
roh, aber gut erhalten; — ein anderes gutes Exemplar im geheimen c
Cabinet des Museums von Neapel; — geringere in der Villa Ludovisi d
zu Rom, Vorsaal; — und, zur Hälfte neu, in der Villa Albani, unter- e
halb des Kaffehauses. Andere a. a. O.)

Von einem sehr artigen Motiv: Pan, der einem Satyr einen Dorn f
aus dem Fusse zieht, ist u. a. ein kleines und bedeutend ergänztes
Exemplar im obern Gange des Vaticans erhalten.

Pan in anderer Gesellschaft ist bisweilen von derjenigen Art,
welche in den italienischen Sammlungen nicht leicht aufgestellt wird.
Ein Hermaphrodit, den zudringlichen Pan abwehrend, kleine Gruppe, g
in den Uffizien (Halle des Hermaphroditen); hier ist der ganze Pan
neu, angeblich von Benv. Cellini.

Nicht dem Ursprung, wohl aber der spätern kunstüblichen Form
zu Liebe müssen wir noch die Centauren hierher rechnen. Auch
sie, ehemalige Jäger und wilde Entführer, gerathen in den dionysi-
schen Kreis hinein, dem sie durch ihre Weinlust von jeher nahe ge-
standen. Bisweilen ziehen sie auf den Reliefs den Wagen des Gottes
an der Stelle der Panther; auf ihrem Rücken etwa ein kleiner bacchi-
scher Genius, der sie zügelt oder mit ihnen spricht. Dieser bacchi-
schen Natur gemäss tragen auch die beiden (nächst einem Werk des
Louvre) ausgezeichnetsten Centaurenstatuen (von Aristeas und Papias h
aus Aphrodisias, im grossen Saale des Museo capitolino) auf ihrem
Pferdeleib den Oberkörper eines ältern und eines jüngern Satyrs[1]).

[1]) Der borghesische Centaur im Louvre, auch derjenige im Thiersaal des Vaticans hat einen *
Amorin auf dem Rücken, der ihm beide Hände gefesselt hat. Nach vorhandenen Spuren
war diess Motiv auch an beiden capitolinischen wiederholt. [Br.]

Die Arbeit, obwohl erst aus hadrianischer Zeit, ist vorzüglich, und die Übergänge aus den menschlichen in die thierischen Formen sind mit einem Lebensgefühl gegeben, welches an die Wirklichkeit solcher Wesen glauben macht. (Die Ähnlichkeit des ältern mit den Gesichtszügen des Laocoon bleibt immer auffallend; jedenfalls sollte ein Gegensatz des Alters und der Jugend, der Heiterkeit und des Trübsinns dargestellt werden.)

Es versteht sich übrigens, dass die Marmorstatue nicht die geeignete Form war, um den Centauren in voller bacchantischer Bewegung zu zeigen. Eine Anzahl wunderbarer kleiner pompejanischer Gemälde geben uns erst einen vollen Begriff von Dem, was man Satyrn und Centauren zutraute.

Von den weiblichen Gestalten des dionysischen Kreises sind viele in Gemälden und Reliefs, aber nur wenige in Statuen nachweisbar. Schon die Bildung der Ariadne als Statue ist, wie wir sahen, zweifel-
a haft; ob sie oder eine blosse bacchische Tänzerin in einer wunderschön bewegten und bekleideten vaticanischen Figur (Gabinetto delle Maschere) dargestellt sei, lassen wir dahingestellt; das mit Epheu bekränzte Haupt, von dionysischer Süssigkeit, ist alt und
b echt. — Eine junge Satyrin in der Villa Albani (Nebengalerie rechts) zeigt in ihrem zwar aufgesetzten, aber doch wohl echten Köpfchen die Merkmale ihrer Gattung, auch das Stumpfnäschen, in das Mädchenhafte übersetzt; ihr schwebender Tanzschritt veranlasste, vielleicht mit Recht, eine Restauration der Hände mit Klingplatten. — Eine ruhig
c stehende, mit einem Thierfell über dem Gewande, in der untern Halle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol; leider ist an dieser schön ge-
d dachten Statue der Kopf zweifelhaft. — Eine hochausschreitende schlanke Bacchantin mit einem Luchs, unter Lebensgrösse, an Kopf und Armen kläglich restaurirt, zeigt noch ein schönes Motiv in geringer
e römischer Ausführung. (Uffizien, Verbindungsgang.) — Eine hübsche nackte Bacchantin mit Thierfell, im Dogenpalast zu Venedig (Corridojo), trägt jetzt einen Dianenkopf. — Endlich giebt es Sileninnen.

Eine in ihrer Art vortreffliche auf der Erde sitzende Alte (in der obern a
Galerie des Museo capitolino) offenbart ein Verhältnis zur Amphora, welches wenigstens eben so innig ist, als das des Silenus zum Schlauch; ihr mageres Haupt ist vergnüglich aufwärts gerichtet; ihr offener Mund und ihr Hals sind lauter Schluck und Druck. — In der Villa Albani sogar eine Panisca; Centaurinnen kommen wenigstens in den pompejanischen Gemälden vor.

Alle diese Gestalten sind nun immer nur Bruchstücke eines grossen Ganzen, welches die Phautasie aus ihnen und aus den Reliefs und Gemälden, auch wohl aus den Schilderungen der Dichter mühsam wieder zusammensetzen muss. Allerdings so wie Skopas und Praxiteles den bacchischen Zug im Geiste an sich vorbeigehen sahen, so wird ihn weder die Combination des Künstlers, noch die des Forschers je wieder herstellen.

Noch die spätere griechische Kunst wurde nicht müde, diesen Gestaltenkreis mit neuen Scenen und Motiven zu bereichern. Als die Griechen den Orient erobert hatten, symbolisirten sie ihre eigene That, indem sie Dionysos als den Eroberer von Indien und seinen Zug als einen Triumphzug darstellten, in welchem gefangene Könige des Ostens, Wagen voller Schätze und asiatische Zugthiere mit abgebildet wurden. Unermüdlich wurden bacchische Opfer, Gastmähler, Feste, Tänze u. s. w. von Neuem variirt, und die ganze Decoration von Häusern und Geräthen vollkommen mit bacchischen Gegenständen und Sinnbildern durchdrungen.

Nun die merkwürdige Parallele zum bacchischen Gestaltenkreis.

Schon bei Anlass des Poseidon wurde angedeutet, wie die alte Kunst das Element der Fluth von seiner trüben, zornigen Seite aus symbolisirte. Allerdings bildet sich später der Zug der *Meergottheiten* nach dem Vorbilde des Bacchuszuges zu einem rauschenden, selbst theilweise fröhlichen Ganzen um (wahrscheinlich in Folge einer

berühmten Arbeit des Skopas), und die Tritonen entlehnen von den Satyrn die Ohren, von den Centauren die pferdeartigen Vorderfüsse, welche ihrem Oberleib erst die rechte Basis im Verhältniss zum Fischschwanze geben. Allein der Triton, selbst der ganz jugendliche, behält doch meist einen trüb-leidenschaftlichen Ausdruck, der sich in den tiefliegenden Augen, den eigenthümlich geschärften und gebogenen Augenbrauen, dem schönen aber gewaltsam zuckenden Mund und
a in der gefurchten Stirn offenbart. So der grossartige vaticanische
b Tritonstorso (Galeria delle Statue). Ganz in der Nähe (Saal der Thiere) steht die wohlerhaltene Gruppe eines Tritons, welcher eine Nereide entführt, mit Amorinen auf dem Schweif, vortrefflich erfunden, aber von sehr ungleicher Ausführung. Hier ist das Profil des Halses zu einer Art von Halsflosse geschärft, welche den Ausdruck von Leidenschaft und Anstrengung sichtbar steigert. (Wahrscheinlich eine Brunnengruppe.)

Die schön belebte Jünglingsgestalt auf dem Delphin reitend, im
c ägyptischen Zimmer der Villa Borghese, zeigt allerdings in Kopf und Geberde den Ausdruck der Fröhlichkeit und Elasticität. Allein es ist in dieser durchaus menschlichen Figur kein Triton dargestellt, sondern wahrscheinlich Palämon, und zudem ist der Kopf (vom Satyrstypus) der Statue fremd. Als eine der erfreulichsten Brunnenstatuen — das Wasser kam aus dem Mund des Delphins — verdient sie noch eine besondere Beachtung.

Nicht immer aber wird in den Tritonen das Jugendliche mit dem schönen und herben Trübsinn dargestellt; es giebt auch alte, bärtige, mit lachendem oder komisch-grämlichem Ausdruck, Silene der Fluth,
d wenn man will. Solche sind verewigt in dem Mosaik der Sala rotonda des Vaticans (aus den Thermen von Otricoli). Die von allem Wetter gebräunten Seeleute, meist mit hübschen jungen Nereidenweibchen hinter sich auf dem geschwungenen Schweif, haben es hier mit allerlei Meerungeheuern zu thun, als da sind Seepferde, Seegreifen, Seeböcke, Seestiere, Seedrachen u. dgl.; diese Meerwunder werden geneckt, gefüttert und gezäumt. Es sind Scenen aus dem Stillleben der persönlich gewordenen Seewelt, hier von drolliger Art.

An den Sarcophagen haben dagegen auch die alten Tritonen in der Regel den ernsten und trüben Ausdruck.

Bei den nackten oder beinahe nackten Nereiden versteht es sich von selbst, dass die Kunst sie nur heiter mädchenhaft bilden durfte. Bedeutende Statuen sind kaum vorhanden, wohl aber reizend gedachte (meist gering ausgeführte) Statuetten, welche diese zierlichen Wesen auf Seewiddern reitend darstellen (Beispiele a. m. Orten). Das einzige bedeutendere Marmorwerk, die florentinische Nereide a auf dem Seepferd (zweiter Gang der Uffizien) lässt trotz Verstümmlung und Restauration ein so reizendes Motiv erkennen, dass man in dieser römischen Brunnenfigur die Nachahmung einer Gestalt des Skopas zu finden glaubt.

Als die antike Kunst, wahrscheinlich in der praxitelischen Zeit, nach immer wirksamern Ausdrucksweisen des Schönen suchte, gerieth sie auf die Schöpfung des Hermaphroditen, wobei ihr ein schon vorhandener Mythus entgegen kam. Es war aber bei dieser Aufgabe kein rechtes Gedeihen. Man konnte den Dionysos der weichen Weiblichkeit, die Amazone der männlichen Heldengestalt sehr nähern und dabei den strengsten Gesetzen der Schönheit in vollstem Mass genügen; es fand dabei eine echte Durchdringung dessen statt, was am Manne und was am Weibe schön dargestellt werden kann. Hier dagegen werden auch die äusserlichen Kennzeichen der Geschlechter in Einer Gestalt vereinigt, als ob die Schönheit in diesen läge und sich nun doppelt mächtig aussprechen müsste. Man vergass dabei, dass alles Monströse schon a priori die geniessende Stimmung zerstört, indem es wenn auch nicht den Abscheu, so doch Unruhe und Neugier an deren Stelle setzt; dass ferner das Schöne nur an bestimmten Charakteren und nur im Verhältniss zu denselben vorhanden und denkbar ist und bei willkürlichen Mischungen zerfliesst[1]). Es geschah nun zwar das Mögliche, um über die Formen dieses Wesens den grössten sinnlichen

---

[1]) Centauren, Tritonen, Seepferde etc. sind nicht monströs, nicht nur weil der mythische Glaube die Evidenz ersetzt und die Spannung beseitigt — was sich auch beim Hermaphroditen behaupten liesse — sondern weil sie keinen Anspruch darauf machen, streng organische Wesen zu sein. Sie sind symbolisch kühn gemischt, aber nicht aus widersprechenden Charakteren in Eins geschmolzen.

Reiz auszugiessen; man erfand auch (z. B. auf Reliefs) für den Her-
maphroditen besondere Situationen, indem man ihn mit allerlei Leuten
aus dem Gefolge des Dionysos zusammenbrachte, allein er blieb ein
Ding aus einer fremden, abstracten Welt. Da man keine bezeich-
nende Action von ihm wusste, so liess die Kunst ihn am liebsten
schlafen, ja sie erhob ihn zum Charakterbild des unruhigen Schlafes
einer schön gewendeten jugendlichen Gestalt. So die vorzügliche Sta-
a tue im Louvre, von welcher die beiden in der Villa Borghese und in
b den Uffizien (in den danach benannten Räumen) Wiederholungen sind;
die letztgenannte die bessere, aber schlechter erhaltene. (Ein Torso
c im Museo Chiaramonti des Vaticans ist der eines laufenden, wahr-
scheinlich vor Pan oder einem Satyr fliehenden Hermaphroditen.)

Der letzte Gott, welcher eine höhere Kunstform erhielt, war der vergötterte Liebling des Kaisers Hadrian, Antinous. Es handelte sich darum, die Bildnissähnlichkeit des für Hadrian freiwillig (im Jahr 130 n. Chr.) gestorbenen Jünglings im Wesentlichen festzuhalten und zugleich sie in eine ideale Höhe zu heben. Züge und Gestalt eigneten sich mehr dazu als der geistige Ausdruck; es ist eine volle, reiche Bildung, breitwölbig in Stirn und Brust, mit üppigem Munde und Nacken. Der Ausdruck aber, so schön er oft in Augen und Mund zu jugendlicher Trauer verklärt ist, behält auch bisweilen etwas Böses und fast Grausames.

Ausser den zahlreichen Büsten, welche den Antinous insgemein
d in der Art eines jungen Heros darstellen (z. B. in der Sala rotonda
des Vaticans), giebt es eine Anzahl von Statuen, in welchen er ent-
weder schlechthin als segenverleihender Genius, bisweilen mit dem
Füllhorn, oder in der Gestalt einer bestimmten Gottheit personificirt
e ist. Dahin gehört der Antinous als Vertumnus im Braccio nuovo, und
f als grosse Halbfigur in Relief in der Villa Albani, der Antinous als
g Osiris im ägyptischen Museum des Vaticans, vor allen der pracht-
h volle Antinous als Bacchus im Museum des Laterans (ehemals im
Pal. Braschi), eine der elegantesten Colossalstatuen der spätern
i Zeit; von den attributlosen heroischen Statuen ist die des Museums
von Neapel (Halle der Flora) unstreitig eine der schönsten.

Die schöne capitolinische Statue (Zimmer des sterbenden a Fechters) führt wohl mit Unrecht den Namen des Antinous. Kopf und Körper sind am ehesten die des Hermes oder eines Athleten, nur nicht von so schlanker, eher gedrungener Form als gewöhnlich; von der prachtvollen Üppigkeit des Antinous ist dieses Werk jedenfalls weit entfernt[1]. Der sog. Antinous des Vaticans (Belvedere) ist, wie oben bemerkt, ein Hermes.

In den spätern Kaiserzeiten, als ein düsterer Aberglaube die Römer auf den Cultus des Fremden als solchen hintrieb, büssten mehrere Gottheiten ihre frühere schöne Kunstform ein. So zunächst Isis. In einer colossalen Büste des Vaticans (Museo Chiaramonti) finden b wir sie fast unkenntlich wieder, mit öden starren Zügen unter einem schweren Schleier, der wieder an ihre altägyptische Kopftracht erinnert, mit plumpem Schmuckbehäng auf der Brust.

Gespenstisch, maskenhaft und dabei ganz roh ist auch der Kopf der „grossen Mutter" (Cybele) im untern Gang des Museo ca- c pitolino gearbeitet. Der Cultus des III. Jahrhunderts bedurfte der schönen Kunstform nicht mehr, mit welcher es übrigens auch an den bessern Darstellungen der Cybele (eine auf dem Löwen reitende, in Villa Pamfili bei Rom; eine kleine sitzende im Museum von Neapel, d zweiter Gang) nie war genau genommen worden. (An dem schönen Kopf gegenüber ist die Mauerkrone ganz willkürlich aufgesetzt; eine Replik desselben, ohne allen Ansatz, im Musenzimmer der Villa Borg- e hese.)

Nur um die Leidensgeschichte der spätern römischen Kunst zu bezeichnen, mögen hier noch ein paar Missbildungen dieser Art genannt sein, wie z. B. der hundsköpfige Anubis in römischem Ober- f kleid (Museum von Neapel, ägyptische Halle); die Äonen (vaticanische g Bibliothek); die vielbrüstige ephesinische Diana (oberer Gang h des Vaticans, und — gelb mit schwarzem Kopf und Extremitäten — im

---

[1]) Eher hat es etwas von dem Ausdruck der Trauer, die sonst im Antinous, aber auch im Hermes vorkömmt. [Br.: Antinous als Adonis.]

a Museum von Neapel, Halle der farbigen Marmore, sowie — weissmar-
b morn mit schwarzen Zuthaten — im Kaffehaus der Villa Albani) etc.

In dreierlei Typen hat die antike Kunst den Fremden, den *Barbaren* personificirt und als stehendes Element der Darstellung gebraucht.

Der edelste dieser Typen ist der des Asiaten, speciell des *Phrygers*. Er unterscheidet sich in den ältern Werken, wie z. B. den trojanischen Figuren der Äginetengruppen, nur durch die charakteristische Tracht — Ärmelkleid, Hosen und phrygische Mütze — von den Gestalten der classischen Welt. Später, als man mit allem Asiatischen durchgehends den Begriff der Weichlichkeit verband, wurden die Är-
mel und Hosen weit und faltig und ein reichwallender Mantel kam
c hinzu. Dieser Art ist der sitzende *Paris* des *Vaticans* (Galeria
delle statue), ein sehr glücklich gedachtes Werk, aber von unbedeutender Ausführung. (Paris als Knabe, s. oben.) Auch für die asiatischen Gottheiten, die in den Kreis römischer Verehrung aufgenommen wurden, nahm später die Kunst diesen längst fertigen Typus in Anspruch, wie die häufigen Gruppen des Mithras auf dem Stier knieend
d (die beste freistehende im Vatican, Saal der Thiere, viele Reliefs überall)
e und einzelne Gestalten des Attys beweisen. (Diejenige der Uffizien,
erster Gang, ist stark restaurirt und überarbeitet.)

Ganz anders verfuhr die Kunst mit (scythischen?) *Sklaven*, welche meist in komisch-charakterisirender Absicht gebildet wurden, als alte, stotternde, schlotterbeinige, dummpfiffige Individuen, wie sie hie und da dem griechischen Hause zur Erheiterung dienen mochten. Eine solche Figur ist z. B. der sog. Seneca im Louvre, ebenso der Sklave
f mit dem Badegefäss, im obern Gang des Vaticans. Auch einzelne gute
Köpfe kommen vor; man glaubt das Stammeln des fremden Knechtes aus dem offenen Munde zu hören. — Possierliche Sklaven waren auch
g als kleine Bronzen ein beliebter Gegenstand; mehrere der Art z. B.
in den Uffizien (II. Zimmer d. Br., 6. Schrank).

Endlich bildeten Griechen und Römer ihre Feinde ab, als Kämpfende und als Überwundene. Der Typus, von welchem die griechische Kunst hiebei ausging, war nicht der des Persers, sondern der des

Kelten, dessen Heere im III. Jahrhundert v. Chr. Griechenland und Kleinasien in Schrecken setzten. Die einzelnen Siege, welche man über sie erfocht, scheinen besonders von den kunstliebenden Königen von Pergamus durch Denkmäler verewigt worden zu sein. Von diesen letztern stammt wahrscheinlich die Ausbildung desjenigen Barbarentypus her, welchen dann auch die Römer adoptirten und für Dacier, Germanen u. s. w. fast ohne Unterschied brauchen.

Das Kennzeichen des Barbaren aber war nach antiker Ansicht die Unfreiheit, also in leiblicher Beziehung der Mangel an edlerer Gymnastik, in geistiger eine düstere, selbst dumpfe Befangenheit. Wie weit hierin das Vorurtheil, wie weit die wirkliche Wahrnehmung sich geltend machte, geht uns nichts an. Genug, dass die vorhandenen Bildwerke eine durchgehende, obwohl verschieden abgestufte Bildung des Kopfes und des nackten Körpers zeigen.

An der Spitze stehen die beiden grossen tragischen Meisterwerke: der „sterbende Fechter“ (im Museo capitolino, in dem nach ihm a
benannten Zimmer, und „der Barbar und sein Weib“ im b
Hauptsaal der Villa Ludovisi. (Dass es sich nicht um einen Gladiator und nicht um Arria und Pätus handle, hat man längst eingesehen.) Beidemale sind es nackte Gestalten, vielleicht Einzelwiederholungen aus berühmten Schlachtgruppen. In dem sterbenden Kelten ist die vollste Wahrheit des Momentes, nämlich des letzten Ankämpfens gegen den Tod, auf merkwürdige Weise in den edelsten Linien ausgesprochen, und wenn es keine Niobiden gäbe, so würde man sagen, es sei unmöglich schöner zu sinken. Um so beharrlicher aber hat der Künstler die barbarische (oder für barbarisch angenommene) Körperbildung durchgeführt, damit ja Niemand einen gefallenen griechischen Helden zu sehen glaube. An Brust, Rücken und Schultern wird man wahrhaft gemeine Formen bemerken, die diesen Typus auf das Stärkste z. B. vom Athletentypus unterscheiden. Das struppige Haar, der Knebelbart und der eigenthümliche Halszierrath vollenden diesen Eindruck — und doch bleibt noch eine ganz besondere Racenschönheit übrig, welcher ihre volle künstlerische Gerechtigkeit widerfährt. — Die ludovisische Gruppe, ein glänzendes Werk des hohen Pathos, stellt einen Kelten dar, welcher sein Weib getödtet hat und nun auch sich ersticht, um der Gefangenschaft zu entgehen. Die Restaurationen und

Überarbeitungen haben den keltischen Charakter doch keineswegs verwischt. (Den rechten Arm wird man leichter tadeln als besser restauriren können; kläglich vermeisselt ist nur die Frau, zumal an der Vorderseite, welche gegen die unberührten Theile, z. B. die Füsse, stark absticht; leider geht uns dabei der einzige ganz sichere Typus einer Barbarin theilweise verloren.) Von wunderbar ergreifender Art ist in dieser Gruppe das Momentane, in der verzweifelten und gewaltigen Geberde des Mannes und seiner Verbindung mit der bereits todt zusammengesunkenen Frau; dem Geist der alten Kunst gemäss, sind die Schrecken des Todes bei ihr nur angedeutet in den gebrochenen Augen, in einem leisen Zuge des Mundes und in der unvergleichlich sprechenden Stellung der Füsse.

Diese nämlichen Kelten sind dann auch in ihren Kämpfen mit Griechen und Römern an einigen S a r c o p h a g e n abgebildet. Nicht des eigenen Kunstwerthes halber, sondern weil sich darin vielleicht ein Nachklang jener grossen Schlachtgruppen zu erkennen giebt, mögen
a hier die betreffenden Sarcophage in den untern Zimmern des capi-
b tolinischen Museums und der Vorhalle der Villa Borghese (andere a. a. O.) vorläufig genannt werden.

Als unmittelbare Reste einer guten römischen Nachahmung einer
c jener Gruppen darf man vier halblebensgrosse Statuen von Sinkenden und Liegenden im Museum von Neapel (erster Gang) in Anspruch nehmen: ein todter Barbar in Mütze und Hosen, mit Schild und krummem Säbel; ein todter, nackter, griechischer Kämpfer; eine todte Barbarin als Amazone gebildet; und ein sterbend Sinkender, fast in der Stellung des Fechters, nur umgekehrt; sämmtlich von trefflichster Erfindung und befangener Ausführung. Wenn man noch die gegenüberstehenden Reiterstatuen desselben Massstabes (einen griechischen Anführer und eine sterbend vom Pferde sinkende Barbarin oder Amazone) hinzurechnen will, so ist auf die starken Restaurationen dieser Beiden billige Rücksicht zu nehmen. Eher noch gehört zu jenen vieren
d ein halbknieender Kämpfer im obern Gang des Vaticans, trotz des kleinern Massstabes.

Ausserdem lieferten die römischen Triumphbogen u. a. Siegesdenkmale eine Anzahl von Reliefs, Statuen und Köpfen gefangener Barbaren. Wo sie bekleidet gebildet sind, tragen sie Mützen, Ärmel,

Hosen und Mäntel wie die Asiaten, wahrscheinlich weil die Kunst von den griechischen Zeiten her daran gewöhnt war. Am Triumphbogen des Septimius Severus, wo es sich um wirkliche Asiaten, Parther etc. handelt, ist auf das gelockte Haar noch ein besonderer Accent gelegt. Ob in den beiden trefflichen Statuen der Hofhalle des Con- a
servatorenpalastes auf dem Capitol eine besondere illyrische Nuance der Tracht zu bemerken ist, wie behauptet wird, mag dahingestellt bleiben. Sonst lernt man den Typus des Gesichtes am bequemsten kennen aus den drei colossalen Dacierköpfen des Braccio nuovo im b
Vatican; die düstre, bedeckte Stirn, das tiefliegende Auge, die lange, schräg herabreichende Nase (wo sie alt ist), der Schnurrbart, der halboffene Mund, endlich die Bildung der Unterlippe und des Kinns sind hier höchst bezeichnend gebildet. Anderwärts ist das struppige Haar mehr hervorgehoben, auch nähert sich die Nase der Stülpnase, der Bart einem schmalen Knebelbart.

Als Besiegte liessen sich die Barbaren trefflich zu tragenden und stützenden Figuren brauchen, wie einst schon im grossen Tempel von Agrigent riesige Africaner als Atlanten das Gesimse des Innenbaues trugen. Eine kleine Nachbildung von diesen mag man etwa in den vortrefflich gedachten Figuren erkennen, welche im Tepidarium c
der Bäder von Pompeji den Sims stützen. Dagegen sind in zwei knieenden Tragfiguren von weiss und violettem Marmor (Paonazetto) d
im Museum von Neapel (Halle der farbigen Marmore) trotz ihrer schwarzen Köpfe und Hände keine Africaner, sondern Barbaren vom kunstüblichen Keltentypus dargestellt.

Eine ähnliche knieende Figur, mit einem (restaurirten) Gefäss auf der Schulter, im obern Gang des Vaticans, könnte vielleicht als einer e
der Knechte gelten, welche den Priamus mit Geschenken in das Zelt Achills begleiteten.

Nur mit grossem Bedenken wage ich der schon früher vorgekommenen Vermuthung beizutreten, dass eine der berühmtesten Barbarenstatuen, der Schleifer (l'arrotino) in der Tribuna der Uffizien zu f
Florenz, ein modernes Werk sei. Es ist ein betagter, niederkauernder Mann, der ein breites Messer auf einem am Boden liegenden Steine schleift und dabei empor sieht und horcht; man nimmt ihn für einen scythischen Sklaven Apolls und seine Aktion für eine Vorbe-

reitung zum Schinden des Marsyas. Die Gründe für die Modernität lassen sich natürlich nur an Ort und Stelle vollständig entwickeln; ich glaube aber behaupten zu dürfen, dass eine solche Behandlung des Haares, ein solcher Kopfbau, ein solches Auge, endlich eine solche Draperie in der alten Kunst schwer mit Parallelen zu belegen sein werden. Das Linien-Motiv und im Ganzen auch die Behandlung ist von einer Vortrefflichkeit, die man allerdings am liebsten den Alten zutraut, wenn auch ersteres zur dargestellten Thätigkeit nicht vollkommen passt. Jedenfalls würde, höchstens Michelangelo ausgenommen, sich wohl kein Neuerer dazu melden dürfen[1]).

In Betreff der Barbarenfrauen wurde schon angedeutet, dass ihre Darstellung im Ganzen dem Amazonentypus folgt. Diess gilt in
a beschränktem Sinne auch von der colossalen Statue in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, in welcher man neuerlich Thusnelda, die Gemahlin des Arminius, zu erkennen glaubt; sie hat das Schlank-Gewaltige, auch die Bildung des Kopfes mit den Amazonen gemein, nur das lange Untergewand unterscheidet sie. Herrlich ist der Ausdruck des tiefen, aber gefassten Schmerzes in der plastisch unübertrefflichen Stellung und in dem ruhigen Antlitz mit den aufgelösten Haaren und den klagenden Augen niedergelegt; auch das vorzüglich schöne Gewand zeigt, dass wir eine Statue der besten Zeit, wahrscheinlich von dem Triumphbogen eines Fürsten des augusteischen Hauses vor uns haben.

In allen italienischen Sammlungen wird man die Kinderstatuen in einem sehr starken Verhältniss vertreten finden; es sind ihrer im Ganzen wohl mehrere Hunderte. In den antiken Häusern und Gärten müssen sie eine der beliebtesten Zierden gewesen sein und man darf sich Nischen, Brunnen, Lauben oft vorzugsweise durch sie belebt und motivirt denken. Von den neuern Kinderstatuen unterscheiden sie sich sämmtlich durch die Abwesenheit alles Träumerischen und Sen-

[1]) Der gelehrte Gori sah vor mehr als einem Jahrhundert im Besitz eines Bildhauers zu Florenz ein kleines Thonexemplar des Arrotino, von Michelangelo, „der darin die Fehler des Originals glücklich verbessert hatte". Mus. florent. III, p. 95.

timentalen, was die jetzige Sculptur so gerne in das kindliche Wesen hineinträgt; sie geben durchweg das Drollige, Schalkische, Lustige, auch wohl das Zänkische und Diebische, vor Allem aber diejenige derbe Gesundheit und Kraft, welche ein Hauptattribut des Kindes sein sollte. Oft und mit Vorliebe ist z. B. Herrschaft und Sieg des Knäbchens über kleinere Thiere dargestellt. — Die Arbeit erhebt sich nur ausnahmsweise über das Decorative, den Gedanken aber wird man meistens frisch und trefflich nennen dürfen. Die grösste Menge von Kinderfiguren findet sich zu Rom beisammen im Museo Chiaramonti und im obern Gange des Vaticans; mehrere treffliche im Museo capitolino und in der Villa Borghese; eine Anzahl geringer im Palazzo Spada u. a. a. O.; ausserdem ergiebt das Museum von Neapel einzelnes Wichtige, die Uffizien in Florenz fast nur Geringes. (Einige gute kleine Bronzen daselbst, II. Zimmer der Bronzen, 2. und 6. a
Schrank.) Zwei gute Köpfchen im Museo zu Parma. b

Zunächst sind es einige g ö t t l i c h e W e s e n, welche sich die Phantasie gerne in ihrer frühen Jugend vorstellte. Die Kunst hütete sich wohl, etwa durch absichtliche Vergeistigung den künftigen Gott anzudeuten; sie gab nur ein Kind, mit äussern Andeutungen in Tracht und Attributen. So der öfter vorkommende kleine Hermes (Vatican, c
Mus. Chiar. und oberer Gang); auch wohl der kleine Bacchus, wenn man von den vielen Kindern mit Trauben (ebenda) eins oder das andere auf ihn deuten darf. Sehr häufig sind die Heraklisken, von zweierlei Art: entweder wirkliche Momente aus der Jugend des Herakles, wie das Schlangenwürgen (in einem zweifelhaften Marmorwerk d
der Uffizien, Halle des Hermaphroditen, nach welchem das eherne Exemplar im Museum von Neapel, Abtheilung der grossen Bronzen, e
jedenfalls nur moderne Copie ist); oder komische Übertragungen des ausgewachsenen Heros mit Keule und Löwenhaut in die kindliche Gestalt — bisweilen schwer zu unterscheiden von blossen Kindern, die mit den genannten Attributen ihr Spiel treiben. In der Villa Borg- f
hese (Zimmer des Herakles) zwei dergleichen, einer ruhend, der andere mit der Keule drohend; ein dritter sogar als Herme; mehrere in den genannten Räumen des Vaticans; einer, zwar als Kind, aber co- g
lossal vergrössert, im grossen Saal des Museo capitolino, ein höchst h
widerlich-komisches Werk von Basalt. — Sodann werden mehrere gött-

liche Wesen überhaupt nur in Knabengestalt gedacht, wie der kleine
Genesungsgott Telesphorus, der aus seinem Mäntelchen mit Ka-
a puze oft so schalkhaft vergnüglich herausschaut. (Vatican, in den
b genannten Räumen; Villa Borghese, Zimmer der Musen); — ferner
Harpocrates, aus dem am Finger lullenden Isiskind zum schön
jugendlichen Gott des Schweigens umgedeutet (in der vielleicht nur
c sieben bis achtjährig gedachten, aber in grösserm Massstab ausge-
führten Statue des Museo capitolino, grosser Saal; ein für die hadria-
nische Kunstepoche bezeichnendes Werk, effectreich, aber schon mit
d etwas leeren Formen). — Sehr artig ist der kleine Phrygier mit Tam-
burin und Hirtenstab, den man als Atys oder als Paris im Kindes-
alter erklären kann. (Mus. Chiaram.) — An Kunstwerth übertrifft wohl
e sämmtliche vorhandene Kinderstatuen der Torso der Villa Borghese
(Zimmer des Hermaphroditen), welchen man des Gefässes wegen als
wasserholenden Hylas erklärt, ein überaus schön und lebendig ge-
arbeitetes Körperchen.

Unter dem grossen Vorrath der Übrigen geben sich manche, und
zwar meist die spätern und schlechtern, durch ihre Flügel als Genien
und Eroten zu erkennen. Für die Sculptur macht dieser Unterschied
von den blossen Genrefiguren nicht viel aus; wohl aber für die Malerei,
welche ihre Genien darf schweben lassen und von dieser Befugniss
in Pompeji den ausgedehntesten Gebrauch gemacht hat. Zum Theil
noch aus guter Zeit stammen eine Anzahl Reliefs, welche die Be-
schäftigungen Erwachsener auf geflügelte Kinder übertragen; Jagden,
Circusspiele, Weinlesen, Wettrennen dieser Art kommen häufig vor;
f im Museo Chiaramonti trifft man z. B. einen Fries, welcher eine Jagd
von Genien gegen Panther und Böcke darstellt. (Eines schönen Re-
g liefs im Chor von S. Vitale in Ravenna kann ich mich nicht mehr
genau erinnern.)

Die bessern Kinder sind fast durchgängig die nichtgeflügelten.
Es liegt ein Schatz von harmloser und drolliger Naivität in diesen
zum Theil oft wiederholten Motiven. Kinder mit Früchten sind theils
im ruhigen Bewusstsein des bevorstehenden Genusses, theils als eilige
h Diebe dargestellt (Mus. Chiar. und oberer Gang des Vaticans); als
Brunnenstatuen dienten vorzugsweise kleine Amphorenträger (oberer
Gang ebenda), Knaben mit Delphinen, auch Satyrkinder mit Schläu-

chen, Krügen u. s. w. (Museum von Neapel, grosse Bronzen.) Anderes a
ist Travestie des Treibens der Erwachsenen, so die kleinen Ringkämpfer,
Fackelläufer, Trophäenträger (Mus. Chiar. und oberer Gang des b
Vaticans); vorzüglich lustig ist das Spiel der Kinder mit tragischen
Masken dargestellt, z. B. in dem kleinen Jungen, welcher den Arm
durch den Mund der Maske steckt (Villa Albani, Kaffehaus), und c
vollendet trefflich in einem Knaben des Museo capitolino (Zim- d
mer des Fauns), welcher das unbequeme Ding anprobiren will und es
einstweilen quer über den Kopf sitzen hat. Das Verhältniss zu den
Thieren ist theils das des frohen Besitzes (der Knabe mit den Vögeln e
im Schürzchen, Mus. Chiaram.; die Knaben mit Enten, Hähnen, Haus- f
schlangen u. s. w., oberer Gang des Vaticans, obere Galerie des Museo g
capitolino; Villa Borghese, Zimmer der Musen und des Hermaphro- h
diten; Uffizien, Halle des Hermaphroditen), theils das des Schutzes, i
wie z. B. in dem zierlichen Mädchen des Museo capitolino (Zimmer k
des sterbenden Fechters), welches ihr Vögelchen vor einem Thier
schützt (der rechte Arm und die Schlange restaurirt); theils aber das der
siegreichen Bändigung, wie z. B. in dem bewundernswerthen Knaben l
mit der Gans (Museo capitolino, Zimmer des Fauns); auch wohl
das der muthwilligen Quälerei, wie z. B. in dem Knaben, der einer m
Gans die Hände vor den Hals hält und ihr auf den Rücken knieet
(Museum von Neapel, Halle des Adonis, stark restaurirt). Sonst
wurden auch wohl weinende und lachende Kinder als Gegenstücke
gefertigt; in den genannten Sammlungen dergleichen von geringer Ar-
beit. Einzig in seiner Art und mit drollig absichtlicher Hervorhebung
eines bestimmten Typus: der (weissmarmorne) Mohrenknabe als Bade- n
diener, oberer Gang des Vaticans. — Es versteht sich, dass auch
Kinderporträts vorkommen, niedlich in kleiner Toga drapirt, oft mit
dem runden Amulet, der Bulla, auf der Brust. Eine artige Basalt- o
figur dieser Gattung in den Uffizien (Halle der Inschriften).

Das vorausgesetzte Alter der Kinderstatuen ist in der Regel das dritte bis fünfte Jahr und überschreitet nur selten das siebente oder achte Jahr. Von ältern bekleideten Mädchen ist die graziöse Knöchelspielerin ein Beispiel, von der ich in den italienischen Sammlungen kein Exemplar kenne. Die Darstellung des Nackten wich dem Zeitraum zwischen dem Kindesalter und dem ausgebildeten Knabenalter

gerne aus; sie scheute die harten, magern, unreifen Formen und die
unsichere Haltung; den Wiederbeginn ihres Gestaltenkreises bezeich-
net sie glorreich durch den praxitelischen Eros.

Vielleicht gehört aber doch eine der berühmtesten Statuen in diese
a Zwischenzeit: der Dornauszieher. (Bronzenes Hauptexemplar
im Pal. de' Conservatori auf dem Capitol, Eckzimmer; Wiederholungen
b in den Uffizien zu Florenz, Verbindungsgang, u. a. a. O.) Hier stehen
allerdings die knabenhaften Arme und Beine in einem Widerspruch
mit dem ausgebildeten Rücken, so dass man versucht ist eine indi-
viduelle Bildung anzunehmen, welche diese Contraste wirklich ver-
einigte. Wie dem auch sei, die Einfachheit des Motives, das span-
nende Interesse, welche es doch zugleich erregt, und die Schönheit
der Hauptlinien, von welcher Seite man das Werk betrachte, geben
dem Ganzen einen Werth, der über die Einzelausführung weit hinaus-
geht.

c In demselben Lebensalter ist etwa auch der bronzene Opfer-
knabe dargestellt, welcher sich im capitolinischen Museum (Zimmer
der Vase) befindet; ein edler Typus, leicht und anständig in der Stel-
lung, die Arbeit eher flüchtig als genau.

Die Begeisterung für die Sculptur war im Alterthum so allge-
mein verbreitet, dass wer es irgend vermochte, wenigstens kleine Sta-
tuetten von Erz, Thon oder Marmor erwarb. Manches dieser Art
diente wohl als Hausgottheit, und in mehr als einem Gebäude zu
Pompeji sieht man noch die kleinen Nischen von Mosaik oder Stucco,
welche zur Aufnahme solcher Figuren dienten; das Meiste aber war
d gewiss nur als Gegenstand des künstlerischen Genusses im Hause auf-
gestellt. Wie harmlos mögen sich in dem kleinen Hof der Casa della
Ballerina zu Pompeji die marmornen Thierchen und Statuetten aus-
genommen haben, als der Brunnen noch floss und die Laube darüber
noch grünte!

Weit die erste Stelle nehmen eine Anzahl Bronzefigürchen
griechischer Kunst ein, die nur leider gar zu selten ihren Weg in die
öffentlichen Sammlungen finden, vielmehr insgeheim nach dem Aus-
e lande gehen. Die einzige grosse Sammlung, im Museum von Neapel

(kleine Bronzen, besonders das dritte Zimmer) enthält doch nur Weniges von erstem Werthe, wie die Pallas, den behelmten Jüngling, mehrere tanzende Satyrn, das verhüllte Weibchen etc., zwischen zahlreichen römischen Arbeiten. Auch bei den Terracotten desselben Museums (fünftes Zimmer der Terracotten) scheint das Beste zu fehlen. (Die Krugträgerin und die verhüllte Tänzerin — beide von erstem Range — wird man in Italien nur in Abgüssen vorfinden.) — Die florentinische Sammlung (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen) enthält manches Vorzügliche, zugleich in etwas günstigerer Aufstellung. — Es würde uns sehr weit führen, wenn wir näher auf den Styl dieser kleinen Meisterwerke und seine Bedingungen eingehen wollten; vielleicht wendet sich ihnen die Vorliebe des Beschauers sehr rasch zu, und in diesem Falle wird er erkennen, wie die Kunst auch in diesem bisweilen winzigen Massstab kein einziges ihrer hohen, bleibenden Gesetze aufgab. Die kleinsten Figürchen sind plastisch untadelhaft gedacht; das Nette und Zierliche der Erscheinung diente nicht zum Deckmantel für lahme Formen und Linien. Man fühlt es durch, dass nicht ein Decorator den Künstler spielt, sondern dass eine Kunst, die des Grössten fähig ist, sich zu ihrem eigenen Ergötzen im Kleinen ergeht. (Es ist natürlich von den bessern und ältern die Rede, denn die römischen sind zum Theil allerdings lahme Fabrikarbeit.)

In den römischen Sammlungen findet sich eine bedeutende Anzahl marmorner Statuetten, welche trotz der meist nur mittelguten Arbeit doch ein eigenthümliches Interesse haben. Sie sind nämlich wohl fast durchgängig (und selbst wo man es nicht direct beweisen kann) kleine Wiederholungen grosser Statuen und dienen somit zum unfehlbaren Beleg für die Werthschätzung, in welcher die grossen Originale standen. Ausserdem beachte man die Einfachheit der Arbeit, welche mit dem Geleckten und Auspolirten moderner Alabastercopien in offenem Gegensatze steht. Offenbar verlangte man im Alterthum von dem Copisten nur, dass er das Motiv des Ganzen mit mässigen Mitteln wiedergebe; das Übrige ergänzte die Phantasie und das Gedächtniss. (Hauptstellen: das Museo Chiaramonti und der obere Gang des Vaticans, sowie die hintern Räume der Villa Borghese. Manches auch im Dogenpalast zu Venedig, Camera a letto.)

Für die höchste und schwierigste Aufgabe der Sculptur, für die Bildung freistehender Gruppen, hat das Alterthum uns wenigstens eine Anzahl von mehr oder weniger erhaltenen Beispielen hinterlassen, in welchen die ewigen Gesetze dieser Gattung abgeschlossen vor uns liegen, obwohl es nur arme, einzelne Reste von einem Gruppenreichthum sind, von welchem sich die jetzige Welt keinen Begriff macht. Unter jenen Gesetzen sind einige, die auf den ersten Blick einleuchten: der schöne Contrast der vereinigten Gestalten in Stellung, Körperaxe, Handlung u. s. w.; die wohlthuenden Schneidungen und Deckungen; die Deutlichkeit der Action für die Ansicht von mehrern oder allen Seiten etc. etc. Schwer aber (und nur dem Bildhauer selbst möglich) ist das Nachfühlen und Nachweisen des Gesetzmässigen in allem Einzelnen. Wir begnügen uns daher, nur flüchtig auf den Kunstgehalt der in Italien vorhandenen antiken Gruppen hinzudeuten, und beginnen mit dem Einfachsten (obwohl die Kunst vielleicht umgekehrt mit dem quantitativ Reichsten, den Giebelgruppen der Tempel, mag begonnen haben).

Zum Einfachschönsten gehören einige Werke, welche zwei Gestalten in ganz ruhiger geistiger Gemeinschaft darstellen. Das Ausgezeichnetste in dieser Art, die sog. Gruppe von San Ildefonso (die Genien des Schlafes und des Todes, nach der üblichsten Erklärung, traulich aneinander gelehnt), befindet sich jetzt in Madrid; ein
a Abguss u. a. in der Academie de France zu Rom.

b Ein ähnlicher schöner Sinn lebt in einer nur mittelmässig gearbeiteten Gruppe des Museums von Neapel (zweiter Gang), welche Orest und Elektra darstellt; sie stützt den linken Arm in die Hüfte und legt ihm den rechten über die Schulter; er lässt den rechten Arm hängen und gesticulirt mit dem linken. Contrast und Verbindung des nackten und des bekleideten Körpers sind hier von schönster Erfindung, der Ausdruck des trauten Verkehres vortrefflich mit wenigen Mitteln wiedergegeben.

Wie hier Bruder und Schwester, so sind in einem berühmten
c Werke der Villa Ludovisi zu Rom (Hauptsaal) Mutter und Sohn, in einem erregtern Moment, vielleicht des Abschiedes oder des Wieder-

sehens, dargestellt. Die gewöhnliche Bezeichnung, ebenfalls auf Orest und Elektra lautend, ist der ungleichen Grösse wegen jedenfalls unstatthaft, während den Namen Penelope und Telemach nichts ernstlich widersprechen würde[1]). Die Mutter ist die ungleich bessere Figur, nicht bloss durch den reinern Ausdruck gemüthlicher Hingebung, sondern auch in Beziehung auf die Arbeit; ihr Gewand erscheint in der Erfindung wie ein Prachtstück der spätern griechischen Kunst. Der Name des Bildhauers, am Unterkleid, lautet: Menelaos, Schüler des Stephanos.

Ein höheres und ein untergeordnetes göttliches Wesen, das eine träumerisch versunken, das andere stützend und mit schalkhaftem Ausdruck zur Bewegung auffordernd, sind in den Gruppen des Bacchus und Ampelos zusammengestellt (S. 471, 472). Nur weicht gerade das beste Exemplar beträchtlich von der Anordnung der übrigen ab und lässt doch zugleich bei seinem trümmerhaften Zustande kein genaueres Urtheil zu.

Lehrer und Zögling, allerdings von eigener Art, finden sich verbunden in den schon (S. 481) genannten Gruppen des Pan und des jungen Satyrs Olympos, welcher Unterricht im Spiel der Syrinx erhält. — Die ebenfalls erwähnte kleine vaticanische Gruppe des Pan, welcher einem Satyr einen Dorn aus dem Fusse zieht, lässt wie diese ein gutes, nicht mehr vorhandenes Urbild bedauern.

Von Liebespaaren sind fast nur Amor und Psyche (S. 469) mit der Absicht auf vollen Ausdruck tieferer Innigkeit gearbeitet worden, oder anderes der Art ist uns verloren gegangen. Gegenstände dieser Art lagen der antiken Kunst bei weitem nicht so nahe als der jetzigen; auch sind „Amor und Psyche" eine ihrer späteren Schöpfungen.

Mit grosser Meisterschaft bildete sie dagegen Vereinigungen von mehr sinnlicher Art, dergleichen in italienischen Sammlungen nicht leicht ans Tageslicht gestellt werden. Den Triton, welcher eine Nereide entführt, haben wir bereits an seiner Stelle erwähnt (S. 484, b).

In der Gruppe „Mars und Venus" wozu meist noch ein

---

[1]) Die frühere Deutung „Papirius und seine Mutter, die ihm das Senatsgeheimniss abfragen will" — ging wohl gar nicht so weit am rechten Ziel vorbei. Nur wäre die Verewigung solch eines historischen römischen Einzelfactums ohne Beispiel in der alten Kunst.

kleiner Amorin kömmt (grosses Exemplar im grossen Saal des Museo
a capitolino, S. 429, d, kleine im Museo Chiaramonti des Vaticans und im
b Tyrtäuszimmer der Villa Borghese), ist das Verhältniss der Liebenden ein ungleiches; die Göttin sucht den Schmollenden oder zum Gang in die Schlacht Gerüsteten bei sich festzuhalten. Die Gruppe scheint nicht selten zu Porträtbildungen degradirt worden zu sein und ist überhaupt nur in geringer Ausführung vorhanden. — Herakles und Omphale, offenbar ein später Einfall, sind in der schon erwähnten (S. 424, e) Gruppe des Museums von Neapel (zweiter Gang) diesem an sich guten Motiv nachgebildet.

c Hermes mit der Nymphe Herse, im grossen Saal des Pal. Farnese zu Rom, bis ins Unkenntliche restaurirt. — Diess gilt noch von einer Anzahl durchschnittlich sehr gering gearbeiteter Liebespaare in verschiedenen Sammlungen. Bisweilen haben die Restauratoren sogar Figuren zu Gruppen vereinigt, welche gar nicht zusammengehörten.

d In der Libreria des Domes von Siena steht die stark verstümmelte, vielleicht ziemlich späte Gruppe der drei sich leicht umarmt haltenden Grazien, offenbar nach einem herrlichen Original; in den Contrasten und in der Schneidung der Linien ist noch das Nachbild von grossem Reize[1]. Rafael wurde durch dieses Werk zu einem bekannten Bilde angeregt, welches sich jetzt in England befindet; mit grossem Rechte wandte er als Maler die mittlere Figur, die in der Gruppe vom Rücken gesehen wird, um und zeigte alle drei von vorn; mit grossem Unrecht folgte ihm Canova als Bildhauer hierin nach und brachte eine gegensatzlose Gruppe hervor, welche einzig auf die Vorderansicht berechnet ist. (Galerie Leuchtenberg.)

Von Gruppen des Kampfes ist in den italienischen Samm-
e lungen eine der bedeutendsten vorhanden: die beiden Ringkämpfer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Stark überarbeitet und von verschiedenen Händen restaurirt, wie wir das Werk jetzt vor uns sehen, lässt es nur noch ahnen, dass der Moment mit höchster künstlerischer Berechnung aus der grossen Zahl möglicher Momente gewählt war von einem Bildhauer, der alle Geheimnisse der Ringschule

[1]) Der Gegenstand kommt auch als Relief und als pompejanisches Gemälde vor.

kennen musste. Noch ist der Unterliegende nicht hoffnungslos; der Beschauer wartet gespannt auf den Ausgang. Die beiden verschlungenen Körper sind für die Ansicht von allen Seiten deutlich entwickelt.

Von der Gruppe „Herakles und der Centaur Nessus", a
im ersten Gange ebenda, ist die ganze erstere Figur neu und auch von der letzteren ein Theil. — Von einer viel wichtigern florentinischen Gruppe, Herakles und Antäus (im Hofe des Palazzo Pitti) ist b
fast die Hälfte von Michelangelo (?) restaurirt und die alten Theile zeigen eine stark verwitterte Oberfläche; in seinem Urzustand war das Werk vorzüglich, wenn die (immerhin nur römische) Ausführung einigermassen der Composition entsprach; Herakles hat seinen Gegner von der Erde aufgehoben und erdrückt ihn in der Luft, während Antäus vergebens die Hände des Helden von seinem Leibe wegzureissen strebt; ein Gestus, welcher vielleicht in der Ringschule nicht selten vorkam und in verschiedenen Gestalten dargestellt wurde (z. B. in zwei Amorinen, Uffizien, Verbindungsgang), hier aber in ausgezeich- c
net schöner und energischer Weise durchgeführt war. Die einseitige Bewunderung dieser Gruppe hat im XVI. Jahrhundert auf Bandinelli, Giov. di Bologna und ihre Mitstrebenden einen grossen Einfluss gehabt. (Eine kleine Bronze, Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, d
dritter Schrank, stellt dieselbe Gruppe mit einer zuschauenden Pallas vermehrt dar.) Vgl. S. 425, a.

Scenen nach dem Kampfe, vielleicht als Episoden grösserer Giebelgruppen zu betrachten, sind die beiden berühmten Werke: der Barbar und sein Weib, in der Villa Ludovisi zu Rom (wovon S. 489, b die Rede war) und die Gruppe des Ajax mit dem Leichnam des Patroclus. Letztere muss ein hochbewundertes Werk aus der Zeit des Phidias zum Original gehabt haben, welches vielfach nachgebildet wurde. Vier Exemplare davon sind stückweise erhalten: 1) der sog. Pasquino, an einer Ecke von Pal. Braschi zu Rom, bei e
aller Verstümmelung von so einfach grandioser Arbeit, dass neuere Kenner ihn in die Zeit des Phidias selbst versetzen, nachdem schon Bernini ihn für die bestgearbeitete Antike in Rom erklärt hatte. 2) Der gewaltig leidenschaftliche Kopf des Ajax und die Schulter sowie die (vorzüglich gearbeiteten) nachschleppenden Beine des Pa- f

a troclus, im Vatican (Büstenzimmer). 3) Die vollständigste Gruppe in einem Hof des Pal. Pitti in Florenz (links von dem grossen Hofe), vielleicht noch griechische Arbeit; am Kopf des Ajax nur der Helm zum Theil neu, am Patroclus der Oberleib beinahe mit den ganzen Armen, ausserdem die sämmtlichen untern Theile nebst Basis und
b Tronco. 4) Das Exemplar in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, geringer und eben so stark restaurirt[1]). — Die Aufgabe war eine der erhabensten: der vorzugsweis stürmisch gedachte unter den Heerführern vor Ilion, mitten im Kampf, und doch der Gegenwehr entsagend, um einen Sterbenden zu retten; ein Motiv gewaltiger leiblicher Anstrengung und grosser geistiger Spannung zugleich; — als pyramidale Gruppe eng beisammen und doch auf das Klarste auseinandergehalten und durch die schönsten Contraste belebt.

Doch es sollten noch höhere Aufgaben gestellt und gelöst werden.

---

c Die Gruppe des Laocoon im Belvedere des Vaticans ist durch die grössten Geister unserer Nation beschrieben und mit einer Tiefe gedeutet worden wie vielleicht kein anderes Kunstwerk der Welt. Der Gegenstand ist allbekannt, ebenso die Namen der Künstler, Agesander, Polydorus und Athenodorus von Rhodus; dagegen schwankt die Zeitbestimmung noch immer zwischen dem III. Jahrhundert v. Chr. und der Zeit des Titus, in dessen Thermen (1506) das Werk gefunden wurde. Restaurirt ist der rechte Arm des Laocoon, die rechte Hand und das rechte Bein des ältern Sohnes, der rechte Arm des jüngern Sohnes, das Meiste an der einen (obern) Schlange, nebst mehrern Enden der sonst erhaltenen Extremitäten. Manche Stellen zeugen von der Wirksamkeit moderner Schabeisen.

Wir haben das Werk nicht zu erklären, sondern nur davon zu reden, wie der Einzelne es sich am ehesten geistig zu eigen machen könne. Das Erste, worüber man genau ins Klare kommen muss, ist der Moment, dessen Wahl und Bezeichnung an sich schon ihres Gleichen nicht mehr hat. Man wird finden, dass derselbe aus einem unvergleichlichen Zusammenwirken einer Anzahl Momente verschiedenen Grades besteht. In und mit diesen entwickeln sich die Charaktere zu einem Ausdruck, welcher in dem Kopfe des Vaters seinen höchsten

---

* 1) Ajax allein, fast in derselben Haltung, in einer Bronze des Museo zu Parma.

Gipfelpunkt erreicht. Bei weiterer Betrachtung wird man inne werden, wie die dramatischen Gegensätze zugleich die schönsten plastischen Gegensätze sind, und wie die Ungleichheit der beiden Söhne an Alter, Grösse und Vertheidigungskraft ausgeglichen wird durch jene furchtbare Diagonale, welche in der Gestalt Laocoons sich ausdrückt; die Gruppe erscheint schon als Gruppe absolut vollkommen, obschon sie nur für die Vorderansicht bestimmt ist. Das Einzelne der Durchführung ist dann noch der Gegenstand langen Forschens und stets neuer Bewunderung. Sobald man sich Rechenschaft zu geben anfängt über das Warum? aller einzelnen Motive, über den Mischungsgrad des leiblichen und des geistigen Leidens, so eröffnen sich, ich möchte sagen, Abgründe künstlerischer Weisheit. Das Höchste aber ist das Ankämpfen gegen den Schmerz, welches Winckelmann zuerst erkannt und zur Anerkennung gebracht hat. Die Mässigung im Jammer hat keinen bloss ästhetischen, sondern einen sittlichen Grund.

Die figurenreichste Freigruppe der alten Kunst ist endlich die des f a r n e s i s c h e n S t i e r e s in der danach benannten Halle des a
Museums von Neapel; ein Werk des Apollonius und Tauriscus von Tralles, welche vielleicht der rhodischen Schule des III. oder II. Jahrhunderts v. Chr. angehörten. So wie sie jetzt vor uns steht, ist sie dergestalt mit antiken und modernen Restaurationen versehen, dass man nicht einmal für die wesentlichsten Umrisse eine sichere Bürgschaft hat. Der Moment wäre nach dem jetzigen Zustande der, dass das vom Haar der Dirce ausgehende Seil dem wilden Stier schon um das rechte Horn geschlungen ist und ihm erst um das linke geschlungen werden soll, wesshalb die beiden Jünglinge (Zethus und Amphion) das Thier an der Stirn und an der Schnauze festhalten; die von hinten zuschauende Antiope soll (wenn man aus dem Schweigen des Plinius urtheilen darf) eine spätere, römische Zuthat sein, in welchem Fall die ganze Basis umgearbeitet sein müsste.

Von dem ursprünglichen Detail sind die erhaltenen Stücke der beiden Brüder von sehr tüchtiger lebensvoller Arbeit; die untere Hälfte der Dirce mit der herabgesunkenen, grossartig geworfenen Gewandung würde den besten griechischen Resten ähnlicher Art kaum nachstehen. Auch beim jetzigen Zustande wird man die Sonderung der Figuren,

die Contraste in den Momenten der Anstrengung und des Leidens, die Aufthürmung des Ganzen auf Felsstufen verschiedener Höhe mindestens geschickt und glücklich nennen müssen.

Allein das Ganze richtet sich durchaus nur an den äussern Sinn. Dass die beiden Brüder sich aus Mutterliebe an der bösen Dirce rächen, erfahren wir aus der Mythologie, allein nicht aus den Kunstwerk, welches an sich nichts als eine Brutalität vorstellt. Diese wird uns allerdings vorgeführt mit einer Energie und einem Reichthum von Mitteln, welche die Kunst sich erst an ganz andern Gegenständen hatte erwerben müssen, ehe sie dieselben an einer solchen Bravourarbeit missbrauchen konnte.

Den Beschluss würde die weltberühmte Gruppe der Niobe machen, wenn nicht gerade die Zusammenstellung der vorhandenen Figuren zur Gruppe so überaus streitig wäre.

Es gab im alten Rom in oder an dem Tempel des Apollo Sosianus eine aus Griechenland gebrachte Gruppe, welche den Untergang der Niobiden (bekanntlich durch die Geschosse des Apoll und der Artemis) darstellte und welche die Einen dem Skopas, die Andern dem Praxiteles zuschrieben. Im Jahre 1583 fand man in der Villa Palombara zwischen S. Maria maggiore und dem Lateran wirklich eine Anzahl Statuen dieses Inhalts auf; es sind diejenigen, welche
a später nach Florenz kamen und jetzt nebst anderweitig gefundenen im Niobe-Saal der Uffizien aufgestellt sind. Allein die Arbeit steht nicht nur durchgängig beträchtlich unter derjenigen Höhe, welche man dem Styl eines Skopas oder Praxiteles zuschreiben darf, sondern auch die einzelnen Statuen sind unter sich höchst verschieden in Güte und Styl, selbst in der Marmorgattung, und treten somit auf die Stufe einer alten Copie von verschiedenen Händen zurück. Es muss be-
b merkt werden, dass die beiden Ringer in der Tribuna und das Pferd
c in der innern Vorhalle derselben Galerie mit diesen Statuen gefunden wurden. Inzwischen entdeckte man an verschiedenen Orten Köpfe und Figuren, welche theils Wiederholungen der florentinischen, theils mit Wahrscheinlichkeit demselben Cyclus einzuordnen sind:

d Vatican: Museo Chiaramonti: die eilende Tochter, ohne Kopf und Arme; ein schöner Kopf (509), Ariadne benannt, gehört vielleicht

auch hieher; — Galeria delle Statue: eine niedersinkende Tochter, a
nebst dem Knie eines Bruders, auf das sie sich stützt (auch als Cephalus und Procris bezeichnet); — oberer Gang: ein fliehender Sohn. b

Museo capitolino: obere Galerie: ein fallender und ein knieender c
Sohn, auch zwei Töchter, wovon die eine als Psyche[1]) umgebildet ist; ein colossaler Kopf der Mutter, nebst einem oder zwei andern Köpfen dieses Typus; — grosser Saal: die Statue eines alten Weibes, d
welche man für die Amme der Töchter ausgiebt.

Museum von Neapel: Halle des Tiberius: vielleicht ist eine stehende, e
ganz bekleidete Statue eine Niobide.

Ausserhalb Italiens ist der sog. Ilioneus in der Münchner Glyptothek nach allgemeiner Ansicht ein Niobide und zwar gemäss der Vortrefflichkeit der Arbeit (die alle florentinischen etc. Figuren weit übertrifft) vielleicht ein echter Bestandtheil der Originalgruppe.

Andere Statuen, welche theils Niobiden gewesen sind, theils durch die Restauratoren dazu gemacht wurden, könnten wir nicht ohne Weitschweifigkeit und Unsicherheit besprechen.

Wie man sich nun diesen Vorrath als Ganzes zu denken habe, darüber gehen die Ansichten dergestalt auseinander, dass nicht einmal durchgängig die Giebelgruppe eines Tempels darin anerkannt wird, während Manche aus nicht zu verachtenden Gründen den Vorrath in zwei Giebelgruppen vertheilen. In diesem Fall bestände der Mittelpunkt in der einen aus der Mutter, in der andern aus dem Pädagogen; jene würde die Töchter, diese die Söhne enthalten haben.

Das echte alte griechische Meisterwerk wird man sich nie mehr genau vergegenwärtigen können. Schon die alten römischen Wiederholer sind zu willkürlich damit umgegangen und haben daneben auch einzelne Motive z. B. als Musen, als Psychen benützt. Eine Wiederholung des Ganzen war so kostspielig, dass mehr als ein Besteller sich vielleicht mit einer Art von Excerpt begnügte; wer ein paar Statuen hatte, liess sich vielleicht die fehlenden hinzuarbeiten, so gut er sie um billigen Preis haben konnte. Gewiss sind auch einzelne Figuren und Köpfe um der Schönheit des Motives willen besonders ausgeführt worden.

---

[1]) Eine gegeisselte Psyche. [Br.]

Solange man genöthigt ist, die florentinischen Exemplare zu Grunde zu legen, wird man das Ganze nie in *einer* Giebelgruppe vereinigen können. Das Dasein und der grosse Massstab des Pädagogen macht diess unmöglich. Ich glaube, dass er für dieses oder ein ähnliches Exemplar von einem römischen Wiederholer, der zwei Gruppen aus dem Ganzen machte, geschaffen worden ist, man brauchte eine grosse Figur als Mittelpunkt für die Söhne, und in dieser zweiten Redaction wurde dann das Werk weiter wiederholt. Das abscheuliche alte Weib in der capitolinischen Sammlung, das man als Amme mit den Niobiden in Verbindung bringt, kommt allerdings an den Sarcophagen, z. B.
a demjenigen im Dogenpalast zu Venedig, wieder vor, und mag in der That an irgend einem andern, wieder anders angeordneten Exemplar der Gruppe als Gegenstück des Pädagogen gedient haben. In dem florentinischen Exemplar fände sie schon des kleinen Massstabes wegen kaum eine Stelle. Ob die beiden fraglichen Gruppen als Giebelgruppen eines Tempels dienten, bleibt höchst ungewiss; sie konnten auf irgend eine Weise im Freien arrangirt sein, und für diesen Fall erinnere man sich wieder an das dabei gefundene Pferd[1]) und an die beiden Ringer. Letztere (s. oben) sind wohl sicher keine Niobiden gewesen, allein man wusste im Alterthum, dass auch zwei Söhne der Niobe im Act des Ringens abgebildet worden waren, und der Erwerber oder Besitzer des (jetzt florentinischen) Vorrathes stellte zu seinen Niobesöhnen auch die beste Ringergruppe, die er besass oder bekommen konnte. Wer den Pädagogen hinzuthat, der war auch weitern Ergänzungen gewiss nicht abgeneigt.

Daran aber wird man kaum zweifeln dürfen, dass das alte Original die Giebelgruppe eines Tempels bildete, und zwar eine einzige. Man beachte die ausschliessliche Berechnung der meisten Statuen auf den Anblick von vorn.

Unter den florentinischen Figuren mögen den Urbildern am nächsten stehen: die grösste Tochter; die Mutter mit der jüngsten Tochter; der jüngste Sohn; der bergan flüchtende Sohn (mit dem Fusse *vor* dem Felsstück); der rettende Sohn mit dem Gewand über dem Haupt

---

* [1]) An dem venezianischen Sarcophag sind drei Söhne rettend und einer vom Pferde stürzend gebildet. Dem Pädagogen entspricht ein Mann im Hirtenkleid.

(in dem Exemplar, welchem das vaticiansche Fragment angehört, eine an seinem Knie niedergesunkene Schwester schützend); — von den Töchtern ist mit Ausnahme der genannten keine in der Arbeit mit der verstümmelten laufenden Statue des Museo Chiaramonti (S. 305, d) zu vergleichen und zwei oder drei sind ganz gering, was auch von der Ausführung in mehrern Söhnen gilt. Der Pädagog ist eine nicht zu verachtende römische Arbeit, nur unangenehm restaurirt. Der sog. Narciss ist mit Recht in neuerer Zeit der Sammlung als verwundeter Niobide beigesellt worden. Vom todten Sohn ist in München ein noch besseres Exemplar.

Wenn nun vielleicht an keiner der florentinischen Statuen ein griechischer Meissel gearbeitet hat, so sind sie doch von grossem und bleibendem Werthe. Das überaus grandiose Motiv der Mutter vereinigt die höchste Gewalt des Momentanen mit der grössten Schönheit der Darstellung; sie flieht, schützt und fleht; das Heraufziehen des Gewandes mit der Linken, so erfolglos es gegen Göttergeschosse sein mag, ist gerade als unwillkürliche Bewegung so sprechend. (Diese Theile ergänzt, aber richtig.) Die ganze Gewandung, noch in der Nachbildung vorzüglich, muss im Urbild von einer Herrlichkeit gewesen sein, die vielleicht keine Antike unter den vorhandenen wiedergiebt; hier ist Alles Bewegung und doch kein Flattern; der herrlichste Körper drückt sich darin aus. Den Kopf geniesst man besser in Einzelabgüssen. (Vielleicht wird bisweilen mehr hineinphantasirt, als in diesem Exemplar wirklich ist.) — Nach der Mutter wird man wohl dem Sohne mit dem Gewand über dem Haupt den Preis geben.

Einer genauen Beachtung ist der Typus werth, welcher in diesen Gestalten durchgeführt ist. Mutter und Töchter, soweit ihre Köpfe echt sind, haben diejenige grossartige, reife Schönheit, welche sich der siegreichen, auch wohl der knidischen Aphrodite nähert; selbst die jugendlichsten zeigen einen matronalen Anflug, wovon man sich durch Vergleichung mit der mediceischen Venus leicht überzeugen kann: es ist das frühere Schönheitsideal der griechischen Kunst überhaupt, welches sich zu erkennen giebt. — Die Söhne sind gemässigt athletisch gebildet, und ihr Gesichtstypus steht zu demjenigen des Hermes in einem ähnlichen Verhältniss wie der mehrerer jugendlicher Athleten, abgesehen von dem zum Theil meisterhaft mit wenigen

Zügen gegebenen Ausdruck des Momentes. Zwei davon sind in doppelten Exemplaren aufgestellt.

Die vorgeschlagene Zusammenstellung der Niobiden mit dem Apoll vom Belvedere und der Diana von Versailles kann nur befangenen Gemüthern zusagen. Beide sind ihrem Typus nach viel spätern Ursprunges als das Original der Niobiden. Und der Grieche verstand das Schicksal der letztern auch ohne eine solche erklärende Zuthat, welche nur zerstreuen konnte.

Eine an so vielen Idealbildungen grossgewachsene Kunst wie die griechische war, konnte auch Bildnisse schaffen wie keine andere. Sie gab dieselben im höchsten Sinne historisch, indem sie die zufälligen Züge den wesentlichen unterordnete oder wegliess, indem sie den Charakter des ganzen Menschen ergründete und von diesem aus den ganzen Menschen wieder belebte, nicht wie er wirklich war, sondern wie er nach dem geistigen Kern seines Wesens hätte sein müssen. Allerdings gehörten hiezu auch griechische Aufgaben: ausgezeichnete Männer und Helden, welchen von Staatswegen oder von bewundernden Privatleuten Statuen gesetzt wurden. Aus solchen Einzelgestalten konnten wahre Typen für jede erhöhte Menschendarstellung werden, und in der That hat die Kunst sich noch lange an diese Motive höchsten Ranges gehalten und sie bisweilen auf viel spätere Menschen übergetragen.

Wir betrachten zunächst die ganzen Statuen, deren in Italien eine bedeutende Anzahl erhalten ist. Der Streit über die Namengebung berührt uns nicht, sobald wir im einzelnen Falle sicher sind, das Standbild eines berühmten Griechen vor uns zu haben. Einigen der betreffenden Werke liegen überdiess erweislich gar keine bei Lebzeiten gemachten Bildnisse zu Grunde, sodass die Kunst den ganzen Charakter aus eigenen Mitteln schaffen musste; bei noch mehrern lässt sich diess wenigstens vermuthen.

Für die werthvollste Statue dieser Art galt lange Zeit der sog. Aristides, jetzt Aeschines des Museums von Neapel[1]) (Halle der a Flora), bis in Terracina der sog. Sophokles gefunden wurde (im Museum des Laterans, wo ein Abguss des Aeschines, wie in Neapel b einer des Sophokles, zur Vergleichung in der Nähe steht). Von diesen beiden ruhig stehenden, ganz ähnlich in Ein Gewand drapirten Gestalten wird der Sophokles schon wegen der edlern Züge einen Vorzug behalten; ausserdem hat das Gewand des Aristides einige gesuchte Zierlichkeiten, namentlich in der Gegend beider Hände, einige überflüssige Augen und Falten, zumal über dem Bauch, während dasjenige des Sophokles einfach nur das Nöthige, dieses aber schön und leicht giebt; endlich laufen beim Aristides die Falten von der linken Hüfte auf das vortretende rechte Knie zu und nehmen der Figur auf diese Weise das Gleichgewicht; beim Sophokles, wo sie denselben Gang nehmen, wird dies harmonisch aufgehoben durch das Vortreten des linken Knies. Die Büchse mit den Schriftrollen steht bei jenem neben dem linken, bei Sophokles neben dem rechten Fusse.

Beide sind unzweifelhaft von griechischem Meissel geschaffen, Diess gilt auch noch von einigen unter den Folgenden, doch nicht von allen, indem auch die Römer aus geschichtlicher und literarischer Pietät solche Statuen nach griechischen Originalen arbeiten liessen, hauptsächlich zum Schmuck ihrer Bibliotheken.

Zunächst mögen einige mehr oder weniger zweifelhafte genannt werden; so der Alcibiades (S. 436, d) und der Phocion[2]) im Vatican c (Sala della Biga), letzterer eine einfach schöne bärtige Heldenfigur in Helm und derber Chlamys, nach ihrer Wiederholung als Statuette (im obern Gang des Vaticans) zu urtheilen ein beliebtes und bekanntes Motiv; — der nackte, stehende, enthusiastische Tyrtäus (in dem hier d danach benannten Eckzimmer der Villa Borghese), von flüchtiger aber guter Arbeit, mit zweifelhaften Restaurationen[3]); — der halbnackte e Lykurg im Vatican (Sala delle Muse) u. s. w. — Mehrere sehr berühmte, aber auch wohl nicht ganz sichere Philosophen im sog. Kaffe- f

---

[1]) Eine Wiederholung des Motivs, aus römischer Zeit, im Hof des Dogenpalastes zu Venedig, * unterhalb der Uhr.

[2]) Aristomenes der Messenier. [Br.]

[3]) Alcæus. [Br.]

haus der Villa Albani. — Um so sicherer ist mit einer verstümmelten
a Statue, in einem obern Zimmer des Palastes dieser Villa, Aesop gemeint; ein concentrirter Idealtypus des geistvollen Buckligen, nackt und in seiner Art meisterhaft gebildet.

Sehr ausgezeichnet durch den innern Ausdruck mühsam errunge-
b ner rednerischer Grösse: der Demosthenes im Braccio nuovo des Vaticans[1]; — von dem ebendort befindlichen Euripides gehört der Kopf wirklich diesem Dichter und der Rumpf jedenfalls einem berühmten Griechen, beides aber hing nicht ursprünglich zusammen. — Ebendort noch ein namenloser Philosoph.

c Zeno der Stoiker, im Museo capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters); kurzer Hals, strammer Schritt, starke Brust, angezogener Mantel, heftige Züge — ein wahres Specimen griechischer Charakteristik, die den ganzen Mann in lauter Charakter zu verwandeln wusste (die Benennung sehr unsicher). — Bei diesem und den zunächst vorher Genannten kann man sich, beiläufig gesagt, überzeugen, dass schon die Griechen, und sie gerade am Bewusstesten, an gewissen Bildnissstatuen eine Idealtracht darstellten. Man würde sehr irren, wenn man glaubte, Euripides und Demosthenes seien wirklich halbnackt in den Gassen von Athen herumgegangen. Allein diese Idealtracht ist eine vereinfachte wirkliche, es ist der Mantel, ohne das Unterkleid. Und nicht jede Tracht lässt sich so vereinfachen! Mit der unsrigen wollen wir nicht einmal zum Versuche rathen.

Unter den sitzenden, meist ganz bekleideten Statuen nehmen
d die beiden Komödiendichter im Vatican (Galeria delle Statue): Menander und Posidippus eine bedeutende Stelle ein; zumal der Erstere, der in Stellung und Miene so fein philiströs, so ernst und gemüthlich erscheint; je nach den Umständen wird er als Buffone oder als hohe geistige Macht auftreten.

e Im Palast Spada zu Rom (erster unterer Saal): Aristoteles, horchend, nachdenkend, mit scharfen, grämlichen, ehemals schönen Zügen (die Augen ungleich); Stellung und Gewand ganz anspruchlos. Die Benennung gilt für sicher.

---

[1]) Statt der Rolle in den Händen richtiger mit verschränkten Fingern zu restauriren. [Br.]

Im Vorsaal der Villa Ludovisi zu Rom: eine unbekannte, vortrefflich drapirte Statue (mit römischem Kopf?), bezeichnet als das Werk des Zenon, Sohnes des Attinos, von Aphrodisias. a

Unter mehrern Statuetten dieser Art (Einiges im obern Gang des Vaticans, u. a. a. O.) müssen zwei im Museum von Neapel (Halle der Musen), die eine mit der Inschrift: Moschion, besonders hervorgehoben werden; köstliche, lebensvolle Figuren, Geberden und Gewandungen; nicht in feierlichem Reden, sondern etwa in ruhigem Dociren gedacht, bequem rückwärts gelehnt, in beiden Händen Schriftrollen. Endlich der zweifelhafte Anakreon im Musenzimmer der Villa Borghese, und „Aristides der Smyrnäer" im Museo cristiano des Vaticans, beide in ihrer Art bedeutend. b c d e

In den Uffizien zu Florenz könnte der „Jupiter" (im zweiten Gang) vor der Restauration ein griechischer Philosoph gewesen sein, allerdings nur in römischer Ausführung. (Stehend, mit nackter Brust, die in den Mantel gehüllte Linke auf die Hüfte stützend.) f

---

Viel zahlreicher als die ganzen Statuen sind natürlich die erhaltenen Köpfe berühmter Griechen, dergleichen noch in römischer Zeit ganze Reihen müssen nachgearbeitet worden sein. Die echte griechische Form für Bildnisse, welchen man keine ganze Statue widmen wollte, war die Herme, d. h. ein beinah oder völlig mannshoher Pfeiler (und zwar ein senkrecht geschnittener), dessen oberes Ende der Kopf sammt einem sehr genau bemessenen Theil der Brust und des Schulteransatzes bildete. Allein unter den „berühmten Griechen" stehen in den Galerien blosse Kopfe mit Hals, Köpfe mit römischer oder moderner Gewandbüste, eigentliche Hermen, Fragmente von Statuen u. s. w. beisammen, ein Gemisch, das wir um so weniger auseinander scheiden können, da nur das Bedeutendste hier mit Namen erwähnt werden darf.

An der Spitze der griechischen Porträtbildungen steht billig der Typus Homers. Von einem wirklich überlieferten Bildniss kann natürlich keine Rede sein; die Kunst hat diesen Kopf allein geschaffen. (Schönstes Exemplar im Museum von Neapel, Halle des Tiberius; ein gutes nebst geringern im Philosophenzimmer des Museo g h

a capitolino; ein guter Bronzekopf in übelm Zustande: Uffizien in Florenz, Bronzen, zweites Zimmer.) Ich gestehe, dass mir gar nichts eine höhere Idee von der griechischen Sculptur giebt, als dass sie diese Züge errathen und dargestellt hat. Ein blinder Dichter und Sänger, mehr war nicht gegeben. Und die Kunst legte in Stirn und Wangen des Greises dieses göttliche geistige Ringen, diese Anstrengung voll Ahnung und dabei den vollen Ausdruck des Friedens, welchen die Blinden geniessen! An der Büste von Neapel ist jeder Meisselschlag Geist und wunderbares Leben.

Auf Homer muss zunächst folgen die berühmte eherne Büste
b des Museums von Neapel (grosse Bronzen), welche man für das Bildniss Plato's hält. Beim ersten Blick wird der Beschauer eher an einen bärtigen Bacchus denken, allein Manches deutet darauf hin, dass eine historische Person dargestellt sei, und zwar am ehesten ein Weiser oder Gesetzgeber. Nicht ideal, sondern individuell ist z. B. schon die Linie des Profils, die Furchung der Stirn, die Partien der Wangen zunächst der Nase; menschlich jedenfalls die Bildung der Schlüsselbeine. Das Vorhandene als Fragment einer Statue gedacht, wird man auf eine sitzende Stellung, einen aufgestützten linken, einen herabhängenden rechten Arm schliessen dürfen. In den persönlichen Formen aber lebt ein übermenschlicher Ausdruck der Ruhe und Geisteshoheit, wie der eines milden Herrschers. Der ungeheure Nacken, welcher göttlichen Bildungen entnommen scheint, fügt das Gefühl unwiderstehlicher Kraft hinzu. Das sehr schön alterthümlich gebildete Haupt- und Barthaar dagegen zeigt die Tracht einer bestimmten Zeit in möglichster Veredelung, sowie die Sculpturen von Ninive eine Haartracht in feierlicher Erstarrung erkennen lassen.

Die grosse Masse der übrigen steht hauptsächlich an folgenden
c Orten beisammen: Im Vatican: Sala delle Muse, Büstenzimmer und
d Galeria geografica; — Museo capitolino: das schon genannte Philo-
e sophenzimmer; — Villa Albani: untere Halle des Palastes, und Ne-
f bengalerie rechts; — Museum von Neapel: Grosse Bronzen, erster
g Gang der Marmore, Halle der berühmten Männer, und Halle des Ti-
h berius; — Uffizien in Florenz: Halle der Inschriften; — u. a. a. O.

Das Interesse, welches der Beschauer diesen Köpfen widmen wird, hängt natürlich meist von der historischen Theilnahme für die

Menschen ab. Nun sind leider auch hier bei weitem die meisten Benennungen (selbst manche der in griechischen Buchstaben eingegrabenen) streitig oder höchstens nur wahrscheinlich; man errieth z. B. bestimmte Philosophen aus dem physiognomischen Einklang ihrer Lehre mit bestimmten Köpfen, eine Methode, welche doch immer sehr fragliche Resultate abwerfen wird. Aus Gemmen und aus Münzen der Heimathstädte berühmter Griechen mit deren flüchtigem Profilkopf wurden die Namen für eine Anzahl von Büsten ermittelt. Der capitolinische Äschylus soll seinen Namen bloss dem kahlen Haupt ver- a
danken, welches allerdings für den grossen Tragiker schon seiner Todesart wegen ein wahres Abzeichen sein musste. Wir wollen einige der sicher benannten und zugleich berühmtern bezeichnen.

Einige der sieben Weisen Griechenlands, ideale Cha- b
rakterhermen, im Musensaal des Vaticans, flüchtige Nachahmungen (wie man annimmt) nach Lysippos. Ebendaselbst: Perikles und Aspasia. Anderswo auch Miltiades und Themistokles. Sokrates in reicher Abstufung, vom feinsten Ausdruck bis zur rohen Brunnenmaske, in allen Sammlungen. Von den Tragikern ist in Büsten nur Euripides (in vielen Exemplaren) ganz sicher, von den übrigen Dichtern vielleicht nicht einmal der capitolinische Pindar; der sehr schöne Bronzekopf c
sammt Schultern, welcher im Museum von Neapel (grosse Bronzen) d
Sappho heisst, kann auf diesen Namen so viel oder wenig Anspruch machen, als die übrigen Büsten, die man so benennt. Von den Typen der Philosophenköpfe werden etwa zwölf unbedingt anerkannt, von den namhaftern Rednern Isokrates, Lysias und Demosthenes, sammt der zweifelhaften Statue des Äschines. (Hübsche und sichere Köpfchen von Epikur, Zeno, Demosthenes u. A. bei den klei- e
nen Bronzen des Museums von Neapel; dagegen die Büsten des Heraklit und Demokrit bei den grossen Bronzen bezweifelt werden; der f
schöne sog. Archytas ebenda ist vollends willkürlich so benannt.) Zuverlässig und bedeutend: die marmorne Doppelherme der beiden Geschichtschreiber Herodot und Thucydides in demselben Mu- g
seum (Halle des Tiberius).

In den Uffizien zu Florenz enthält die Halle der Inschriften u. a. einen schönen Hippokrates, einen geringern Demosthenes, eine namen- h
lose griechische Herme, einen bezeichneten Solon, einen Aristophanes

a (flüchtig und sehr verdorben, trotz der griechischen Inschrift eine späte Arbeit), einen Alcibiades, welcher der vaticanischen Statue (Sala della biga) gleicht, einen jener Köpfe, welche Sappho zu heissen pflegen, u. A. m.

Von den bessern Büsten dieser Art, d. h. von denjenigen, welche nicht späte Dutzendnachbildungen sind, gilt durchgängig, was schon bei Anlass der ganzen Statuen gesagt wurde: sie stellen den Menschen so umgegossen dar, wie er nach seinem tiefsten Wesen hätte sein müssen, und verdienen desshalb den Namen — nicht von „idealsirten", sondern von Idealbildnissen im besten Sinne. Es wird nicht etwas conventionell für schön Geltendes von aussen in den Kopf hineingebracht, sondern das persönliche Ideal, was innen in Jedem verborgen lag, wird entwickelt.

Vielleicht hatte die griechische Kunst schon einen bedeutend schwerern Stand, als sie seit Alexander die Fürsten der neuen griechischen Reiche, seine Nachfolger (D i a d o c h e n) verherrlichen musste. Hier galt es nun allerdings lebende Zeitgenossen, und zwar zum Theil Menschen von abscheulichem oder verächtlichem Charakter; und diese wollten überdiess in einer ganz besondern Weise idealisirt sein, indem sie sich oft als bestimmte Götter abbilden liessen. Die griechische Sculptur that nun das mehr als Mögliche. Ohne von den bezeichnenden Zügen des Betreffenden wesentlich abzugehen, gab sie dieselben mit einer eigenthümlichen Grösse und Offenheit wieder, wie sie etwa in einzelnen guten Stunden konnten ausgesehen haben. Das Verschmitzte, Kleinlich-Bösartige, das wir z. B. bei den spätern Ptolemäern vermuthen, wird hier gar nicht dargestellt, weil der Ausdruck eines göttlich waltenden Herrschers das wesentliche Ziel war. Vielleicht die nächste Analogie in der ganzen Kunstgeschichte gewähren eine Anzahl von Bildnissen Tizians, in welchen die Menschen des XVI. Jahrhunderts auch so gross und so frei von allem Momentanen und kleinlich Charakteristischen vor uns erscheinen, wie sie vielleicht selten oder nie sich wirklich ausnahmen.

Die höchst prunkhaften und zum Theil colossalen Statuen, welche in Antiochien, Alexandrien, Pergamus u. a. damaligen Residenzen errichtet wurden, sind freilich alle verloren, und unser obiges Urtheil ist auf eine Anzahl von Köpfen im Museum von N e a p e l beschränkt,

welche vielleicht nur spätere Copien gleichzeitiger Bildnisse sind. (Der
marmorne Ptolemäus Soter im ersten Gang; die übrigen fünf Ptole- a
mäer nebst der zweifelhaften Berenice (Seite 455, c) bei den grossen b
Bronzen.) Es erscheint ewig lehrreich, wie hier die Unregelmässig-
keiten der Gesichtszüge ganz unverhohlen zugestanden und doch mit
einem hohen Ausdruck durchdrungen werden konnten. (Ob der wun-
derlich gelockte Frauenkopf wirklich den weibischen Ptolemäus Apion
darstellt, wollen wir nicht entscheiden; von der berühmten Kleopatra
ist unseres Wissens nur das sehr zweifelhafte Köpfchen im Philoso- c
phenzimmer des Museo capitolino vorhanden.)

Ein Räthsel ist und bleibt aber das Bild des Gründers aller Dia-
dochenherrlichkeit, Alexanders des Grossen selbst. Man weiss,
wie sehr er dafür besorgt war, dass seine Züge nur in hoher Auf-
fassung und meisterlicher Ausführung auf die Nachwelt kommen möch-
ten und wie Lysippos gleichsam ein Privilegium hiefür besass. Und
in der That zeigen die beiden berühmten Colossalköpfe des Museo d
capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters) und der Uffizien in
Florenz (Halle des Hermaphroditen) einen vergöttlichten Alexander,
und zwar, wie man bei dem erstern annimmt, als Sonnengott. (We-
nigstens war er in einem der Lysippischen Werke, wovon dieses eine
Nachahmung sein möchte, so gebildet.) Es ist ein mächtig schönes
Haupt mit aufwärts wallenden Stirnlocken, aber woher dieser Zug
der Wehmuth? wir denken uns Alexander vielleicht wohl gerne so,
mit einem Vorgefühl des nahen Todes mitten in den Herrlichkeiten
des eroberten Asiens, allein für die griechische Kunst wäre solch eine
sentimentale Andeutung etwas auffallend. Noch viel deutlicher findet
sich dieser Ausdruck in dem florentinischen Kopfe (Uffizien, Halle e
des Hermaphroditen). Hier ist der Schmerz ungemein stark in den
aufwärtsgezogenen Augbrauen, in der Stirn, im Munde ausgedrückt;
der Sohn Philipps wird zu einem jugendlichen Laocoon. Die einfach
grandiose Arbeit übertrifft bei weitem die des capitolinischen Kopfes.
(Man benennt dieses ausserordentliche Werk wohl mit Unrecht als
„sterbenden Alexander"; der „leidende" möchte richtiger sein; eine
genügende Erklärung giebt es nicht.)

Von der Reiterstatue, welche in Alexandrien dem Gründer zu
Ehren errichtet war, wissen wir nichts mehr; dagegen ist von einem

im Kampfgewühl zu Pferde streitenden Alexander — wahrscheinlich einer sehr ausgezeichneten Gruppe — wenigstens eine kleine Erinne-
a rung vorhanden in der sehr lebendig gedachten Bronzestatuette des Museums von Neapel (grosse Bronzen; ein lediges Pferd, welches in der Nähe des Reiters aufgestellt ist, könnte der Arbeit nach wohl dazu gehören und ebenfalls aus jener Gruppe wiederholt sein).

Ausser diesen Idealbildungen hat sich aber auch noch ein lebenstreues Porträt erhalten, u. a. in einer (bezeichneten) Büste des Louvre. Der Gypsabguss z. B. in der Académie de France bietet eine anregende Vergleichung zunächst mit dem capitolinischen Kopfe dar. Die Bronze in Neapel gleicht ihm in den Zügen mehr als jenen beiden Idealköpfen.

Unter allen römischen Bildnissen kommen natürlich die der Kaiser und ihrer Angehörigen vorzüglich häufig vor. Die Gelegenheiten, Statuen und Büsten der Herrscher aufzustellen, waren der verschiedensten Art; die Foren und Basiliken der Städte mussten von Rechtswegen damit versehen sein, die Gebäude jedes Kaisers enthielten gewiss die Bildnisse seiner ganzen Familie, und auch mancher Privatmann mochte es gerathen finden, seinem Herrn ein Denkmal zu setzen. Im III. Jahrhundert wurden bereits die Bilder der frühern guten Kaiser, zumal das des Marc-Aurel, aus historischer und religiöser Verehrung vervielfacht.

Unter den ganzen Statuen sind die geharnischten die häufigsten. Der Brustpanzer und die unten daran befestigten Schuppen sind, oft überreich, mit getriebener Arbeit, Victorien, Löwenköpfen u. dgl. geschmückt; von dem Kriegermantel (Paludamentum) erscheint ein Bausch auf der linken Schulter; das Übrige zieht sich hinten abwärts und kommt über dem linken, auch wohl über dem rechten Arm wieder zum Vorschein; die Rechte wird meist gesticulirend, auch etwa mit einer Waffe restaurirt. Sehr oft, ja in der Regel, ist nur der Rumpf alt oder ursprünglich; dem Kopfwechsel war gerade diese
b Gattung am meisten unterworfen. (Der prächtig geharnischte L. Verus, im Vatican, Galeria delle Statue; eine Anzahl von den besten in
c der untern Halle des Palastes der Villa Albani; andere im Museum

von Neapel, dritter Gang. Aus sehr gesunkener Zeit: Constantin d. Gr. a in der Vorhalle der Kirche des Laterans, und, sammt seinem gleich- b namigen Sohn, auf der Balustrade der grossen Capitolstreppe.) c

Mit der Toga liessen sich die Kaiser theils in gewöhnlicher Stellung, theils als Opferer abbilden, wobei das Gewand über den Kopf gezogen wurde. (Gute Beispiele: der erstern Art: der Claudius und d vorzüglich der Titus im Braccio nuovo des Vaticans; auch noch der Nerva ebenda; der Augustus in der innern Vorhalle der Uffizien zu e Florenz, mit aufgesetztem Kopf; weniger gut der Hadrian ebenda; — der letztern Art: der sog. Genius des Augustus, in der Sala rotonda f des Vaticans; der Caligula im Hauptsaal der Villa Borghese. Ein g junger Römer, welcher die Toga auf gewöhnliche Weise und auf der Brust eine Bulla oder Amulet trägt, ist im Museum von Neapel, drit- h ter Gang, vielleicht mit Unrecht unter die Kaiser und ihre Angehörigen gerathen, da sein Kopf aufgesetzt ist.)

Zu den eigentlich historischen Darstellungen gehört auch noch die einzige vollständig vorhandene Reiterstatue[1]) dieser Art: die des Marc-Aurel auf dem Platze zwischen den capitolinischen Palästen, i vortrefflich gedacht und von sehr würdiger Gewandung und Geberde, nur durch das unförmliche Pferd (vielleicht Abbildung des kaiserlichen Streitpferdes) in Nachtheil gesetzt. (Der Kopf zu vergleichen mit dem ebenfalls guten colossalen Bronzekopf im Hauptsaal der Villa k Ludovisi.) — Von der bei Statius besungenen Reiterstatue Domitians giebt etwa der riesenhafte Marmorkopf im Hof des Conservatoren- l palastes eine Idee, der uns jetzt nur noch als Beispiel für die Berechnung des Colossalen auf die Ferne interessiren kann. (Ein anderer nicht minder riesenhafter Imperatorenkopf im Giardino della Pigna m des Vaticans.)

Neben diesen Porträtbildungen im engern Sinn versuchte die Kunst, so lange sie noch lebendig war, auch ein erhöhtes Dasein, ein übermenschliches Walten in den Kaisern auszudrücken. Vielleicht schloss sie sich dabei an diejenigen Motive an, welche von den Künst-

---

[1]) Nebst dem zweifelhaften Caligula im grossen Saal des Pal. Farnese, und dem gering ge- * arbeiteten Fragment eines Nero bei den grossen Bronzen des Museums von Neapel. **

lern der Diadochenhöfe ausgebildet worden waren; vielleicht schuf sie das Ihrige aus eigenen Kräften.

Es entstanden *thronende* Gestalten mit nacktem, ideal gebildetem Oberleib, dessen leise Einwärtsbeugung eine majestätische und völlig leichte Haltung des Hauptes vorbereiten hilft. Der eine Arm wird durch ein hohes Scepter gestützt, das freilich selten richtig restaurirt ist. Das Gewand zeigt sich nur als Bausch über der linken Schulter, zieht sich dann hinten herum und bedeckt, rechts wieder hervorkommend, als mächtige Draperie die Kniee. Ein Fragment im Mu-
a seum von Neapel (Hof vor der Halle des farnesischen Stieres) zeigt, wie die Füsse dieser meist sehr zertrümmerten Bilder[1]) für eine Aufstellung auf hoher Basis berechnet wurden; sie ruhen auf einem schmalen, schräg vorgeschobenen Schemel.

Die schönsten Exemplare dieser Art sind noch in ihrem fragmentirten Zustande, die Fürsten des augusteischen Hauses, bekannt
b unter dem Namen der „*Kaiserstatuen von Cervetri*", im Museum des Laterans. Namentlich zeigt die Gestalt des Claudius, dass die römische Kunst auf diesem Gebiet grösserer Dinge fähig war, als man ihr gewöhnlich zutraut. — Theilweise ebenfalls noch von hohem
c Werthe: die erste und besonders die zweite sitzende Statue des Ti-
d berius im Museo Chiaramonti; der Nerva (?) in der Sala rotonda des Vaticans; letzterer sehr zusammengeflickt, aber von ganz besonders mächtigem Gewandmotiv; — die beiden mit modernen (ganz will-
e kürlich gebildeten) Köpfen im Museum von Neapel (dritter Gang) etc. Manche einzelne Kaiserköpfe in den römischen u. a. Sammlungen zeigen nicht sowohl durch ihre Grösse als durch das eigenthümlich Hohe der Behandlung, dass sie solchen halbidealen Bildwerken angehörten.

Endlich wurden die Kaiser als Heroen oder Götter fast oder ganz *nackt* und *stehend* abgebildet; die Hände sind so selten alt, dass wir keine völlige Gewissheit darüber haben, ob die vorherrschende Haltung wirklich die der jetzigen Restaurationen war: nämlich die

---

[1]) Sie wurden, wie so vieles Colossale, aus mehrern Stücken zusammengesetzt, die später schon durch die blosse Vernachlässigung wieder auseinander fielen, selbst ohne absichtliche Zerstörung.

Rechte zum Sprechen erhoben oder einen Globus haltend, die Linke das Schwert und einen Bausch des Gewandes fassend. Die werthvollste Statue dieser Art ist der berühmte colossale Pompejus (im a
Palast Spada zu Rom), wahrscheinlich dasselbe Bild, zu dessen Füssen der ermordete Cäsar niedersank. Wir rechnen ihn der heroischen Auffassung nach hieher, obschon er kein Kaiser war[1]). Was folgt, ist grossentheils untergeordnet oder durch den Kopfwechsel weit empfindlicher entstellt als die Geharnischten. Zum Besten gehören ein paar Statuen des L. Verus (im Braccio nuovo des Vaticans, im b
dritten Gang des Museums von Neapel u. a. a. O.), abgesehen von den unangenehmen Zügen. Von den grossen Bronzen dieser Art im Museum von Neapel erhebt sich keine über das Mittelmässige, auch c
der Germanicus nicht; von den marmornen (im dritten Gange) sind d
ausser Verus noch mehrere von mittelguter Arbeit; der colossale Alexander Severus aber (in der untern Vorhalle) schon äusserst leblos. e
Sehr ansprechend die Statue eines jungen Prinzen von ähnlichem Typus, f
im Museo Chiaramonti des Vaticans. — Geringere nackte Kaiserkinder: die Bronzestatue im hintern Saal der Villa Borghese; der Prinz g
im Verbindungsgang der Uffizien zu Florenz. — Im Allgemeinen wer- h
den die halbnackten Thronenden schon desshalb den Vorzug vor den nackten Stehenden haben, weil das Auge bei jenen einen Porträtkopf erwartet und erträgt, da sie wirklich nur erhöht aufgefasste Bildnisse sein wollen, bei diesen dagegen sich auf einen heroischen Idealkopf gefasst macht, statt dessen aber wohlbekannte Züge findet.

Die Kaiserinnen sind durch keinerlei besondern Schmuck von den Statuen anderer römischer Damen unterschieden[2]). Das Preiswürdigste wurde bei Anlass der weiblichen Gewandstatuen beiläufig erwähnt; die Kaiserinnen als Göttinnen, z. B. häufig als Venus, zeigen

---

[1]) Ebenso ist hier der Colossalstatue des M. Agrippa zu gedenken, welche sich zu Venedig im Hof des Pal. Grimani (unweit S. Maria Formosa) befindet. Nur decorativ behandelt, *
aber ein grossartiges Beispiel heroisch-idealer und doch getreuer Bildnissauffassung. Die starken Restaurationen fallen in die Augen; doch scheinen alt und nur neu angesetzt: Tronco, Basis, Cista und vielleicht der Delphin, welcher den Seehelden bezeichnet.

[2]) Selbst das Diadem möchte wohl auch andern Frauen zugekommen sein, ebenso der oft sehr absonderlich scheinende Haarputz. Vgl. S. 521, Anm. 2.

denselben bedenklichen Contrast zwischen Wirklichem und Idealem, wie die nackten Kaiserstatuen.

Wahrhaft unzählbar sind die Köpfe und Büsten römischer Kaiser und ihrer Angehörigen. Wir können uns hier um so weniger auf Näheres einlassen, als der Beschauer gewöhnlich schon durch ein mitgebrachtes historisches Interesse auf das Bedeutende von selbst hingeführt wird. Einige Bemerkungen mögen indess am Platze sein.

Eine eigene grosse Sammlung von Kaiserbüsten ist in der Stanza
a degli imperatori des capitolinischen Museums aufgestellt. Aus den bessern Jahrhunderten finden sich dort meist geringere Exemplare, dafür ist die Kaiserreihe des III. Jahrhunderts dort repräsentirt wie sonst nirgends, allerdings durch Beihülfe sehr gewagter Taufen.
b Die besten Colossalköpfe in der Sala rotonda des Vaticans. Auch die
c grosse florentinische Kaisersammlung (Uffizien, erster und zweiter Gang) enthält viele geringe und unsichere Köpfe (selbst moderne, wie Otho und Nerva). Man wird beständig die bessern Büsten der übrigen Galerien mit zu Rathe ziehen müssen.

Vergebens sucht man zunächst in den öffentlichen Sammlungen von Rom und Neapel ein vollkommen würdiges Bildniss des grossen Cäsar; keines wiegt die Basaltbüste und den Kopf der Togafigur des
d Berliner Museums auf. Die Statue in der untern Halle des Conservatorenpalastes auf dem Capitol, auf welche man gewöhnlich verwiesen wird, ist eine wahrhaft geringe Arbeit. Ein Kopf, der mich trotz seiner sehr flüchtigen Ausführung immer von neuem anzog, steht im
e Museo Chiaramonti des Vaticans; es ist Cäsar als Pontifex maximus, die Toga über das Haupt gezogen, mit den ernsten, leidenden Zügen seiner letzten Jahre. Zu den bessern Köpfen gehört auch die floren-
f tinische Marmorbüste (Uffizien, erster Gang, stark abgerieben und restaurirt); der in der Nähe befindliche Bronzekopf stellt eine andere Person vor.

g Der schönste Kopf des Augustus ist wohl unstreitig der bronzene in der vaticanischen Bibliothek. Büsten und Statuen von allen
h Altersstufen (von August als frühreifem Jüngling im Museo Chiaramonti an) und allen Auffassungsweisen finden sich überall.

Das augusteische Haus, lauter normale und charaktervolle
Köpfe, blutsverwandt erscheinend trotz der vorherrschenden Verbindung
durch Adoptionen, ist überall stark bedacht. Die Köpfe des Tiberius sind
fast alle gut; von Caligula der feinste in der obern Galerie des capi- a
tolinischen Museums; auch der basaltene im Kaiserzimmer trefflich; b
Claudius bei weitem am besten in der genannten Statue des Laterans;
Nero fast durchgängig zweifelhaft: als Knabe in einem schönen Köpf-
chen von bösartigem Ausdruck (Museum von Neapel, dritter Gang); c
als Sieger des Gesanges in zwei halbcolossalen Köpfen (Vatican, Zim- d
mer der Büsten, und — wenn ich richtig errathe — im Museum von e
Neapel, Halle des Tiber, mit dem Namen Alexanders des Grossen).
Von Vitellius in Italien vielleicht kein Kopf von dem Werthe desje-
nigen in Berlin; ein guter im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti)[1]. f
Vespasian und Titus, wegen üblicher Verwechselung in den
Galerien hier nicht zu trennen: meisterlicher Colossalkopf im Mu- g
seum von Neapel (dritter Gang); gute Büste im Hauptsaal der Villa h
Borghese. Trajan, dessen sonderbare Kopfbildung nirgends verhehlt
wird: am ansprechendsten in der vaticanischen Büste (Belvedere, Raum i
des Meleager). Hadrian: am häufigsten vorhanden und sehr oft gut.
Plotina und die ältere Faustina, Colossalköpfe in der Sala rotonda, k
interessant für die Behandlung des Lieblichen in diesem Massstab[2].
Antoninus Pius: trefflich in der Colossalbüste der Villa Borghese l
(Hauptsaal), geringer in derjenigen des Museums von Neapel (dritter m
Gang) und in der sehr penibeln des Museo capitolino (grosser Saal). n
Eine auffallende Menge von Colossalköpfen u. A. der bisher Genannten
und Anderer im Garten der Villa Albani. Von Marc-Aurel und o
Lucius Verus eine bedeutende Anzahl Köpfe überall, wovon wir
das Beste nicht anzugeben im Stande sind. Von Commodus ein
wahrscheinlich echter, trefflicher, obwohl flüchtig behandelter Kopf im p
Museum von Neapel (dritter Gang). Pertinax, gute Colossalbüste q
in der Sala rotonda des Vaticans. Septimius Severus, häufig als

---

[1]) Wo sonst manches Verdächtige und selbst Neue beisammensteht. Der schöne jugendliche Kopf mit dem Eichenkranz entspricht unter den Kaisern am ehesten dem Augustus.

[2]) An den Kaiserinnen stört oft der modemässige Haarputz, welcher sogar an einzelnen Büsten zum Abnehmen und Wechseln eingerichtet ist.

Statue, vielleicht nirgends von besonderm Werthe. Seine Gemahlin Julia Domna, die letzte Römerin, von welcher uns die Kunst ein
a wahrhaft schönes und geistvolles Bild hinterlassen hat: Büste in der
b obern Galerie des Museo capitolino; auch eine gute Colossalbüste in der Sala rotonda des Vaticans. Caracalla, auffallend häufig und gut, wahrscheinlich einem vorzüglichen Original zu Liebe wiederholt,
c vielleicht am feinsten durchgeführt in einem Kopf der Büstenzimmer des Vaticans. Ein furchtbares Haupt, ein „Feind Gottes und der Menschen", bei dessen Verworfenheit und falscher Genialität der Gedanke erwachsen muss: es ist Satan.

Bei diesem Kopfe steht die römische Kunst wie vor Entsetzen still; sie hat von da an kaum mehr ein Bildniss von höherm Lebensgefühl geschaffen. Die Auffassung wird zusehends ärmlich und einförmig, die Formen ledern und flau oder peinlich. Die Theilnahme schwindet ausserdem durch die Unsicherheit der Benennung, für welche man auf die schwankenden Gesichtszüge ungeschickter Münzen ange-
d wiesen ist. Von der capitolinischen Büste Diocletians und von
e der neapolitanischen des Probus (Museum, 3. Gang) möchte man wenigstens wünschen, dass sie echt wären. Die Köpfe des IV. Jahrhunderts sind zum Theil schon ganz puppenhaft, die drei capitolini-
f schen des Julianus Apostata nur durch ein mittelalterliches Zeugniss bewährt.

Neben diesem Vorrath von Herrscherbildnissen existirt noch ein viel grösserer von „Incogniti", Männern und Frauen, welchen man durch Beilegung interessanter Namen, zumal aus der letzten Zeit der Republik, einen willkürlichen Werth beizulegen pflegt. Ohne hierauf weiter einzugehen, machen wir nur aufmerksam auf das Denkmal, welches die Römer der Kaiserzeit hiemit ihren eigenen Personen und ihrem Nationaltypus gesetzt haben. Die Büste, und vollends die Statue, hat für einen auf das Dauernde gerichteten Sinn den stärksten Vorzug vor dem gemalten (oder daguerreotypirten!) Bilde, in welchem die jetzige vielbeschäftigte Menschheit vor der Nachwelt aufzutreten gedenkt. Freilich gehört Schädelbau und schwammloses Fleisch und ein lebendiger Ausdruck dazu, der nur durch beständigen Verkehr mit

Menschen, nicht mit Büchern und Geschäften allein sich dem Antlitz allmälig aufprägt.

Wie in allen guten Zeiten der Kunst, so wusste auch bei den Römern der Bildhauer nichts von künstlichem Versüssen und Interessantmachen derer, welche sich abbilden liessen. Es giebt eine grosse Menge von *Grabdenkmälern* meist untergeordneten Werthes, welche Mann, Weib und Kind in erhabenen Halbfiguren innerhalb einer
Nische darstellen. (Eine Auswahl im Vatican: Gal. lapidaria: ein sehr a
schönes im Zimmer der Büsten; eine ganze Anzahl im Hof des Palazzo b
Mattei; in der Villa Borghese, Zimmer des Tyrtäus, drei ganze Figu- c
ren in Relief, eine Mutter mit zwei Söhnen darstellend; ebendort zeigt die liegende Statue einer Jungfrau, dass auch die späte Kunst wahrer Schönheit ihr Recht anzuthun suchte; — eine Anzahl gerngerer
Grabmonumente im Museum von Neapel, Halle des farnesischen Stie- d
res.) In diesen bescheidenen Denkmälern hat die Naivetät, womit auch die hässlichen und unbedeutenden Züge, ja die weitabstehenden Ohren wiedergegeben sind, etwas wahrhaft Rührendes und Gemüthliches. — Aber auch in den *Büsten* und *Standbildern* der besten römischen Arbeit ist so wenig Geschmeicheltes, dass man der römischen Kunst schon eine allzu herbe und nüchterne Darstellung des Wirklichen vorgeworfen hat. Der Vergleich mit jenen halbidealen griechischen Köpfen und Statuen von Fürsten, Dichtern und Philosophen ist indess ein unbilliger, weil der römische Künstler nicht längstverstorbene grosse Männer, sondern den Ersten Besten porträtiren musste; an seinen vergötterten Kaisern hat er bisweilen das irgend Mögliche von höherer monumentaler Auffassung geleistet, und wenn wir die Statuen eines Virgil, eines Horaz aus der Kaiserzeit besässen, so würden wir darin vielleicht etwas ebenso Hohes ausgedrückt finden als in den Aristides, Euripides, Demosthenes u. s. w., welche als Muster von Idealbildnissen mit Recht gefeiert werden[1]. Ihre theilweise Nacktheit und sehr frei gewählte Gewandung hätte sich der römische Künstler zu analogen Zwecken auch aneignen können.

---

[1] Die halbideale Statue einer römischen Dichterin (wenn wir eine unlängst gefundene Figur unter
Lebensgrösse im Braccio nuovo des Vaticans richtig so deuten) würde zu einer solchen Annahme *
einigermassen berechtigen.

Überdiess besass er bei ganzen Statuen, wenigstens angesehener Personen, auch einen Vortheil. Die würdigste Tracht, die je eines ernsten Mannes Leib bedeckte, ist immer die weite herrliche römische Toga mit ihrem doppelten Überschlag über die linke Schulter. Der linke Arm kann frei darunter hervorsehen oder sich darin verhüllen; der rechte bleibt nebst der rechten Schulter entweder ganz frei zur edelsten Geberde, oder die Toga zieht sich noch oben längs der Schulter hin, oder sie wird beim Opfer über das Haupt gezogen und lässt dieses dann mit unbeschreiblicher Würde aus dem tiefen Schatten heraustreten. Das linke Bein ist in der Regel das tragende, das rechte das gebogene.

Als diese Gewandung in den Bereich der Kunst gezogen war, liess man sie nicht mehr los. Tausende von Statuen wurden nach diesem Motiv bis in die spätesten Zeiten geschaffen. An denjenigen aus den bessern Jahrhunderten wird der Beschauer mit stets wachsender Bewunderung die freie Art und Weise innewerden, mit welcher die einzelnen Künstler das Gegebene behandelten. Er wird vielleicht dabei mancher unserer jetzigen Porträtstatuen und ihrer Cavalleriemäntel gedenken, welche letztern nebst dem blossen Kopf die Vermuthung erregen, dass der Betreffende sich während einer Standrede im Winter habe abbilden lassen.

Von dem sehr bedeutenden Vorrath dieser selbst im schlechtesten Fall betrachtenswerthen Gestalten brauchen wir bloss eine zu er-
a wähnen: den sitzenden sog. Marcellus im Philosophenzimmer des capitolinischen Museums; jedenfalls das Bild eines ausgezeichneten Staatsmanns und Redners. Hier wirkt nicht bloss das schöne und wunderbar behandelte Kleidungsstück, sondern der Charakter der Stellung, welche sich in jeder Falte ausspricht. So sass nur Dieser und kein Anderer! möchte man sagen.

Andere Togafiguren werden noch bei Gelegenheit erwähnt werden. (Diejenigen von Kaisern s. S. 516.) Für den ersten Anlauf
b empfehlen wir den Togatus (aus dem Grabe der Servilier) am Anfang
c des Museo Chiaramonti und den schönen greisen Opferer in der Sala della Biga des Vaticans. (Vgl. S. 412, a.)

Welches nun immer die Ausstattung und Gewandung sei, es bleibt eine Thatsache, dass die bessern römischen Bildnisse ganz rücksichtslos den Charakter und die Züge der Betreffenden, aber mit einem hohen Lebensgefühl aussprechen.

Allerdings ist der Genuss dieser Werke nicht für Jedermann leicht zugänglich. In den grossen italienischen Sammlungen stehen die Büsten meist entweder so dicht und bunt durcheinander oder so unscheinbar zwischen Statuen zerstreut, dass nur selten ein Beschauer ihnen die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken wagt. Köpfe von Göttern und Göttinnen, von griechischen Philosophen und Dichtern, von römischen Kaisern und Privatleuten, zusammen wohl viele Tausende an Zahl — welches Auge vermöchte diese ganze Heerschaar zu mustern und durch Vergleichung das Beste und das Gute von dem Geringern zu scheiden? welches Gedächtniss könnte sich diess Alles einprägen? — Vom Streit über die Namengebung, welcher diess Gebiet (wie bemerkt) unaufhörlich bedroht, muss vollends der Nicht-Archäologe auch hier ganz absehen, wenn er nicht Zeit und Lust verlieren will.

Es bleibt ihm nichts übrig, als bei guter Stimmung und Musse diese Köpfe einzeln, wie sie ihm gefallen, nach ihrem geistigen Ausdruck und nach der Kunst des Bildhauers zu durchforschen. Isolirt gesehen, gewinnen wenigstens die bessern davon ausserordentlich. Im Thron-
saal des Palazzo Corsini zu Rom steht auf einem Pfeiler der Kopf a
eines Römers, den mitten im Vatican nur Wenige beachten würden, der aber hier mit seiner edeln Individualität, seinem Ausdruck des Kummers alle Blicke auf sich zieht. An solch einem Beispiel kann man inne werden, wie viel Treffliches anderswo dem Auge ent-
geht, z. B. in dem langen Museo Chiaramonti, in den Büstenzimmern b
und in der Galeria geografica des Vaticans, im Zimmer der Vase des c
Museo capitolino, wo die „Incogniti“ beisammen stehen, in den d
meisten Räumen der büstenreichen Villa Albani, in den verschiedenen e
Abtheilungen des Museums von Neapel, in der Inschriftenhalle und f
Hermaphroditenhalle der Uffizien zu Florenz, im Hof des Pal. Riccardi g
ebenda, u. a. a. O.

Es ist nun unsere Sache, den Leser auf eine Auswahl des Merkwürdigsten unter den meist anonymen oder pseudonymen Römerköpfen aufmerksam zu machen. Wir nehmen dabei nicht sowohl den Kunst-

werth als das physiognomische Interesse zum Massstab, ungewiss ob der Leser uns gerne auf diesen Pfaden folgen wird.

a Im V a t i c a n : Braccio nuovo: der sog. Kopf des Sulla; — Mus. b Chiaramonti: der sog. Marius, treffendes Bild eines etwas galligen Alten; — der (wahrscheinlich richtig benannte) Cicero, N. 422, nicht N. 697; — und der sog. Ahenobarbus mit dem feinen und klugen Aus- c druck des fetten Angesichtes; — Büstenzimmer: einige interessante d Frauenköpfe. — Im M u s e o c a p i t o l i n o : erstes unteres Zimmer: ein Mann von Jahren (jetzt für Hadrian ausgegeben, aufgestellt auf einem Hercules-Altar), wundervoll wahr in dem zweideutig Verbis- e senen des Ausdruckes; — Zimmer des sterbenden Fechters: der beste Kopf des Marcus Brutus, Mörders des Cäsar, von widerlichem, ob- f wohl nicht geistlosem Ausdruck; — Zimmer des Fauns: der sog. Cethegus, ein noch junger, vornehm abgelebter Spätrömer; — Philo- g sophenzimmer: hier muss man wohl von den meisten Taufen mit Römernamen absehen und sich einzig mit dem geistigen Inhalt begnügen; Virgil als idealer, wahrscheinlicher göttlicher Kopf gehört gar nicht hieher; ein kahler, delicater sauertöpfischer Alter heisst Cato; ein (auch sonst öfter vorkommender) trauernder, entbehrungsvoller Kopf (squalidum), die Haare in der Stirn, wird überall Seneca getauft; der sog. Cicero ist ein ansehnlicher grosser Beamter mit klaren, wohlwollenden Zügen; der sog. Pompejus ein leidenschaftlicher, sehr vornehmer junger Herr, dessen Gleichen der Leser wohl schon öfter begegnet sein wird, u. s. w.[1]). Mitten unter diese sehr bunte Schaar hat sich ein ganz schöner jugendlicher Heldenkopf (N. 59) verirrt, mit einem leisen Anflug des Barbarentypus; wenn Jemand in ihm den Germanen Arminius erkennen will, so wird ein alterthumskundiger Freund, den ich hier nicht nennen darf, nichts dagegen einzu- h wenden haben. — Im P a l a s t d e r C o n s e r v a t o r e n (Eckzimmer) die vorgebliche Bronzebüste des alten L. Junius Brutus, ein höchst charakteristischer Römerkopf.

i Im M u s e u m v o n N e a p e l : Grosse Bronzen: schönes Exemplar des schon bezeichneten Seneca; Lepidus (wenig sicher, allein voll in-

[1]) [Braun S. 170 ff. erkennt u. a. den Aeschylus (N. 82), den Marcus Agrippa (N. 16), den Terenz (N. 76), den Corbulo (N. 48) als richtig benannt an, hält aber (nach Visconti) den Cicero (N. 75) eher für einen Asinius Pollio.]

dividuellen Lebens); Scipio Africanus d. ä. (in allen Sammlungen, oft
mehrfach vorhanden; weit das beste Exemplar, von den übrigen be-
trächtlich abweichend, im Besitz des Jesuitencollegiums zu Neapel), a
das wahre Urbild eines alten Römers; — Marmorwerke erster Gang: b
der vorgebliche Sulla, von vorn gesehen auffallend durch seine Ähn-
lichkeit mit Napoleon, dessen Stirn jedoch weder eine so edle Form
noch eine so bedeutend durchgebildete Modellirung hatte; ebenda die
Statuen der Familie Balbus aus Herculanum, in der Gewandung ge-
ring, in den Köpfen sehr ausgezeichnet, besonders die Mutter, deren
kluge, ruhige, hochbedeutende Züge eine ehemalige Sinnlichkeit nicht
verläugnen; — zweiter Gang: die Reiterstatuen der Balbus Vater und c
Sohn, in den Köpfen wiederum sehr bedeutend, ausserdem als einzig
erhaltene Consularstatuen zu Pferde merkwürdig durch die ungemeine
typische Einfachheit der Composition, wobei auch einige Nüchternheit
mit unterläuft; — Halle der berühmten Männer: mehrere gute Ano- d
nyme und Falschbenannte; — Halle des Tiberius: ebenso; das Beste e
der sog. Aratus, geistreich seitwärts emporblickend; ein liebenswür-
diges Frauenköpfchen mit verhülltem Kinn, fälschlich als Vestalin
bezeichnet.

In den Uffizien zu Florenz: innere Vorhalle: ein gutes f
Exemplar des sog. Seneca; — erster Gang: Marcus Agrippa, classi- g
sche Züge mit dem Ausdruck tiefer Verschlossenheit; — Halle der h
Inschriften: ein feiner durchgebildetes Exemplar desjenigen Kopfes,
welcher in der capitolinischen Sammlung Cicero heisst; der „Triumvir
Antonius" eine flüchtige Arbeit, die aber etwas von derjenigen Art von
Grösse hat, welche wir jenem Manne zutrauen; ein anonymer Römer,
welcher mit Ausnahme des noch etwas behaarten Kopfes an jenen
grandiosen Scipiokopf der PP. Jesuiten in Neapel erinnert; — Halle
des Hermaphroditen: zwei tüchtige Köpfe von so zu sagen philiströ- i
sem Ausdruck; eine schöne Frau von demjenigen matronalen Typus,
welchen man insgemein der Livia zuschreibt, mit zahlreichen gerollten
Löckchen; — zweites Zimmer der Bronzen, sechster Schrank: einige k
sehr gute kleine Bronzeköpfchen und Statuetten, worunter die winzige,
aber vortreffliche eines sitzenden Mannes in der Toga.

In der untern Halle des Palazzo Riccardi: ausser einer l
Anzahl von Idealköpfen (worunter ein schöner und ein geringerer

Apoll, zwei Athleten, eine sog. Sappho) ein guter römischer Porträtkopf, verschrumpft und sauer blickend, in einem Nebengang rechts.

a Im Camposanto zu Pisa: (bei XL) Marcus Agrippa, weniger erhalten, aber ebenso echt als der florentinische Kopf. (Ebenda mehrere gute Götterköpfe. Der angebliche Brutus, bei IV, ist offenbar modern.)

Vergebens sucht man Auskunft über den Ursprung und ersten Gebrauch der so häufigen und zum Theil so trefflichen marmornen Masken. Wenn die Archäologie nichts dagegen hat, so wollen wir einige harmlose Vermuthungen aufstellen, die neben jedem erwiesenen Thatbestand in ihr Nichts zurückzutreten bereit sind.

In den heitern Tagen des alten Athens muss mit der beginnenden Blüthe der Tragödie und der Komödie auch die Kunst, tragische und komische Masken für die Bühne zu machen, eine beträchtliche Höhe erreicht haben. Der Grieche ertrug bekanntlich auf dem Theater lieber ein künstilches Gesicht und eine künstliche Leibeslänge (mittelst der Kothurne) als die persönliche Physiognomie irgend eines Schauspielers: diese hätte ihm selbst bei der grössten Schönheit nie die typisch-idealen Züge geboten, welche einmal von den tragischen und komischen Charakteren unzertrennlich schienen. Welches Schauspielers Antlitz hätte für den gefesselten Prometheus und für seine Peiniger Kratos und Bia ausgereicht? — Die Masken aber, wo man sie auch aufbewahrte, müssen, selbst nur einfach an der Wand aufgehängt, ein bedeutendes, monumentales Aussehen gehabt haben, das man bleibend festzuhalten versucht sein musste; Keinem jedoch kann dieser Gedanke früher und eher gekommen sein, als dem Maskenmacher selbst, der ja ein bedeutender und gewiss in hohen Ehren gehaltener Künstler war, — vielleicht zugleich Bildhauer in einer Zeit, die noch so wenig die Kunstgattungen trennte. Ausser dem Theater wurden eine Menge Masken gebraucht bei Aufzügen, Processionen und Festlichkeiten aller Art; wie konnte man dergleichen besser ansagen als durch das Aushängen von Masken an Schnüren oder Laubgewinden? — An irgend einem Gebäude, das mit solchen Bestimmungen

zusammenhing, am ehesten wohl an einem Theater möchte denn auch die erste aus Stein gemeisselte Maske, zur Verewigung des festlichen Eindruckes angebracht worden sein — wo und wie? können wir schwer errathen; vielleicht als Akroterion (Eckzierde), bald vielleicht auch in vielfacher Wiederholung innerhalb eines Frieses, als Metope einer dorischen Halle. — Doch die Personen der Tragödie, Götter und Menschen der heroischen Zeit, hatten schon eine so bedeutende, rein ideale Stellung als Hauptgegenstände der Kunst, dass ihnen unter dieser neuen Form nicht viel abzugewinnen war, und daher darf man sich wohl das Vorherrschen der k o m i s c h e n Masken erklären. Diese eigneten sich vollständig zur Dienstbarkeit unter der Architektur und mussten sich denn auch im Verlauf der Zeit jeglichen Dienst gefallen lassen.

Zu Wasserspeiern an Gebäuden und zu Brunnenmündungen schickte sich zwar auch die barockste Bildung ihres Mundes nur wenig; das erstere Amt blieb in der guten Zeit wenigstens den Löwenköpfen vorbehalten; für das letztere schuf die Kunst eine besondere Welt von Brunnenfiguren. Dagegen waren sie mit ihrer dämonischen Drolligkeit wie geschaffen zu Gluth- und Dampfspeiern in warmen Bädern; in grossem Flachrelief ausgedehnt konnten sie auch mit Augen, Nasenlöchern und Mund das ablaufende Wasser in Bädern wie in Höfen unter freiem Himmel aufnehmen (als Impluvien). Vielleicht die meisten aber waren blosse freie Decoration an Gebäuden verschiedener Art.

Man wird ihren Styl im Ganzen hochschätzen müssen. Sie sind die einzigen Caricaturen, die der hohen Kunst angehören, die Gränzmarken des Hässlichen im Gebiet des Schönen. Desshalb ist hier selbst bei der stärksten Grimasse doch nichts Krankhaftes, Verkümmertes, Peinliches oder Verworfen-Bösartiges zu bemerken. Was dem Ausdruck zu Grunde zu liegen scheint, ist die vielfach variirte Anstrengung des Schreiens, auf eine Reihe komischer Typen übertragen. Meist auf die Ferne berechnet, ist ihre Arbeit flüchtig, derb, energisch; in den neuern Sammlungen demgemäß hoch und fern, an Gesimsen und Giebeln aufgestellt, entgehen sie dem Auge nur zu leicht.

Vielleicht die grösste Anzahl findet sich beisammen in der V i l l a a
A l b a n i (untere Halle des Palastes, Vorhalle des Kaffehauses etc.);

in Massstab und Arbeit meist so gleichartig, dass sie von einem und
a demselben Gebäude stammen könnten. — Andere im Vatican (be-
b sonders im Hof des Belvedere, auch im Appartamento Borgia).

Diese möchten alle als blosse Decoration gedient haben. Als
Dampfspeier sind zunächst vier fast vollständige Köpfe im Museum
c von Neapel (Marmorwerke, zweiter Gang) zu nennen, idea, nicht
carikirt, und noch von sehr guter Arbeit. Andere Dampfspeier da-
gegen zeigen den komischen Ausdruck des Herauspressens der Luft
d aus dem Munde; so die rothmarmornen an der Treppe der Villa Al-
e bani und in der Villa Ludovisi (Vorraum), beide in Profil, Flach-
relief.

Als Impluvium oder Wasserablauf diente die grandiose, aber sehr
f verstümmelte Bocca della verità in der Vorhalle von S. Maria
in Cosmedin zu Rom; wahrscheinlich ein Oceanus. Ebenso eine treff-
g liche Pansmaske der Villa Albani (Nebenräume rechts). — Ein gutes
h Hochrelief, drei tragische Masken zusammengruppirt, in den Uffizien,
zweiter Gang. (Auf der Rückseite eine Satyrmaske in Flachrelief.)

Endlich giebt es eine Gestalt des griechischen Mythus, welche
nur als Maske vorkömmt: das Tod und Entsetzen bringende, ver-
steinernde Gorgonenhaupt, die Medusa. Die ältere Kunst bildete
sie als eine Grimasse, die höchstens denjenigen Widerwillen hervor-
bringen kann, welchen etwa die Kriegsdrachen der Chinesen erregen
mögen. Später aber (durch Praxiteles?) kam derjenige Typus auf,
i den wir z. B. in den colossalen vaticanischen Medusenmasken
(aus hadrianischer Zeit, im Braccio nuovo) bewundern. Unter den
schlangenähnlichen Locken treten gewaltige, breitgebildete Köpfe her-
vor, schön und erbarmungslos, zugleich aber selbst von geheimem
Entsetzen durchbebt; nur so konnte diese Empfindung auch in dem
Beschauer erregt werden. Für die Behandlung des Dämonisch-
Schrecklichen in der griechischen Kunst die wichtigste Urkunde. —
k Leider findet man an der Treppe des Pal. Colonna in Rom von dem
berühmten porphyrnen Colossalrelief eines Medusenhauptes nur noch
l den bemalten Gypsabguss. — Medusa im Profil, Hauptsaal der Villa
Ludovisi.

Im Ganzen haben unter den Masken diejenigen der Komödie,
wie bemerkt, das grosse Übergewicht; sie herrschen auch wohl in

den pompejanischen Malereien vor. Einzelne Statuen komischer Schauspieler sind gleichsam als eine Weiterbildung der Masken zu betrachten; sie stellen einen Moment einer bestimmten Rolle, z. B. eines Davus, eines Maccus dar, und nicht den berühmten Komiker N. N. in dieser und jener Rolle. (Die besten im obern Gang des Va- a
ticans, andere in der Villa Albani, Kaffehaus[1]); manche als kleine b
Bronzefiguren in den betreffenden Sammlungen.) — Für die Malerei waren ganze Theaterscenen und Proben ein nicht ungewöhnlicher Gegenstand, wie mehrere antike Gemälde und Mosaiken des Museums von Neapel beweisen (u. a. die beiden zierlichen Mosaiken des Dio- c
medes, erster unterer Saal links). In Rom geben die einfachern Mosaiken am Boden der Sala delle Muse im Vatican einen ziemlich ge- d
nauen Begriff von dem Auftreten tragischer Schauspieler.

Von andern leblosen Gegenständen hat die römische Kunst bisweilen die Trophäen mit ganz besonderer Schönheit gebildet, sowohl im Relief (Basis der Trajanssäule) als in runder Arbeit (Balustrade e
des Capitols). Die plastische Gruppirung des Unbelebten hat vielleicht f
überhaupt keine höhren Muster aufzuweisen als diese.

Die Thierbildungen der alten Kunst zeigen eine reiche Scala der Auffassung, vom Heroischen bis zum ganz Naturalistischen. In den edlern und gewaltigeren Thiergattungen lebt eine ähnliche Hoheit der Form wie in den Statuen von Göttern und Helden; in den geringern wird man mehr jene naivsten Züge des Lebens bewundern, die das Thier in seinem Charakter zeigen. — Dieser ganze Kunstzweig muss eine grosse Ausdehnung gehabt haben: von noch vorhandenen Resten ist z. B. die grosse Sala degli Animali im Vatican er- g
füllt, und auch im Museo Chiaramonti findet sich Vieles, lauter römische h
Arbeiten, die zum Luxus des Hauses, zum Schmuck der Brunnen und Gärten gedient haben mögen. Den Vorzug behaupten natürlich die grossen, monumentalen Thiergestalten.

---

[1]) Letztere zusammen, wenn sie richtig geordnet würden, eine komische Scene vorstellend. [Ansicht Brauns.]

Die Pferde der antiken Sculptur beweisen zunächst, dass die damalige Pferdeschönheit eine andere war als die, welche die jetzigen Kenner verlangen. Wo Mensch und Pferd beisammen sind, wie z. B. auf den parthenonischen Reliefs, wird man das Thier schon im Verhältniss kleiner gebildet finden, aus Gründen des Styles, nicht wegen Kleinheit der Race. Sodann galt eine andere Bildung des Kopfes, des Nackens, der Brust und der Croupe, namentlich aber ein gedrungeneres Verhältniss der Beine für schön, als jetzt. Aus Mangel an Specialkenntnissen kann der Verfasser hierauf nicht näher eingehen; die Denkmäler selbst sind so bekannt, dass sie kaum der Aufzählung bedürfen. Bei weitem das Schönste ist und bleibt wohl der eine parthenonische Pferdekopf, dessen überall verbreitete Abgüsse man vergleichen möge; Alles was zum Ausdruck der Energie, ja des edelsten Feuers dienen kann, ist scharf und wirksam hervorgehoben und in die Hautfläche ein Leben und eine Bedeutung hineingezaubert, dergleichen bei einem sterblichen Thier wohl nicht vorkömmt. — Als griechische Arbeit galten bekanntlich lange Zeit die vielgewanderten
a vier Bronzepferde über dem Portal von S. Marco in Venedig; gegenwärtig hält man sie doch nur für römisch, etwa aus neronischer Kunstepoche; jedenfalls gehören sie zu den besten und sind als einziges erhaltenes Viergespann (wahrscheinlich von einem Triumphbogen)
b unschätzbar zu nennen. — Die stark restaurirten Pferde der Colosse von Monte Cavallo in Rom sind ohne Zweifel Nachahmungen griechischer Vorbilder wie die Statuen, in ihrem jetzigen Zustand aber nicht massgebend. (Der Kopf des einen sehr ausgezeichnet.) — Römische Pferde erscheinen im Ganzen, neben denjenigen des Phidias und seiner Schule, roh und im Detail wenig oder nur naturalistisch
c belebt, in der Bewegung aber bisweilen trefflich. — Im Museum von Neapel verdienen die marmornen Pferde der beiden Balbi (nach meinem Urtheil) unbedenklich den Vorzug vor dem (sehr zusammen-
d geflickten) ehernen herculanensischen Pferde sowohl als vor dem colossalen ehernen Pferdekopf aus dem Palast Colobrano (Abtheilung der grossen Bronzen); von den ebenda befindlichen bronzenen Statuetten übertrifft das Pferd Alexanders und das freisprengende das-
e jenige der Amazone. — In Rom ist das Pferd Marc Aurels auf dem Capitol gut gearbeitet und lebendig bewegt, an sich aber ein

widerliches Thier, ohne Zweifel einem Streitross des Kaisers getreu nachgebildet. — In Florenz (Uffizien, innere Vorhalle) das bei der a
Niobidengruppe gefundene Pferd, mittelmässige Decorationsarbeit. — Das 1849 im Trastevere gefundene eherne Pferd, welches vorläufig b
im Museo capitolino aufbewahrt wird, habe ich nicht gesehen.

Unter den Löwen hat der grösste von den vor dem Arsenal c
zu Venedig aufgestellten den Altersvorzug (er stammt bekanntlich aus dem Piräus). Der liegende Löwe, auf der andern Seite der Thür, soll auf dem Wege vom Piräus nach Athen seine Stelle gehabt haben. Er scheint wenig jünger und doch durchgebildeter als der sitzende, hat aber einen modernen Kopf und starke Verletzungen. (Die beiden kleinern gering.) — Als der schönste gilt der schreitende Löwe in Re- d
lief, an der grossen Treppe des Palazzo Barberini zu Rom. — Ein schreitender Löwe in vollständiger Figur, von guter römischer Arbeit, e
aber durch plumpe moderne Beine entstellt, befindet sich an der Treppe des Museums von Neapel. — Der eine vor der Loggia de' f
Lanzi in Florenz ist wohl besser. (Der andere modern, von Flaminio Vacca.) — Von einer sehr bedeutenden Gruppe, welche den Sieg des Löwen über das Pferd darstellte, ist diejenige im Hof des Con- g
servatorenpalastes auf dem Capitol ein treffliches, nur zu sehr beschädigtes Exemplar, diejenige im Vatican (Sala degli Animali) ein h
schwacher Nachklang; auch die übrigen Löwen dieses Saales sind nicht von Bedeutung. — An gewaltigem Ernst und an grandioser Behandlung möchten die beiden grossen Granitlöwen des ägypti- i
schen Museums im Vatican wenigstens alle ruhenden Bildungen dieser Gattung hinter sich lassen. Wo das momentane Leben des Thieres Preis gegeben und seine Bedeutung als Symbol einer göttlichen Naturkraft hervorgehoben wird, wie im alten Ägypten, da allein sind solche Charaktere möglich.

Von den Hunden wurde die grosse derbe Gattung der Molossen mit Vorliebe dargestellt. Nachahmungen eines Werkes dieser Art sind die beiden am Eingang der Sala degli Animali des Vaticans, k
und die beiden in der innern Vorhalle der Uffizien, von ungleicher l
Güte der Ausführung, aber sämmtlich von grandiosem Ausdruck. (Sie sind nicht als Pendants gearbeitet, wie schon die fast identische Wendung beweist.) Sonst genossen die Windhunde am häufigsten das

a Vorrecht einer plastischen Darstellung. Sehr schön und naiv (in der Sala d. Anim.) die Gruppe zweier Windhunde, deren einer das Ohr des andern spielend in den Mund nimmt. Anderswo (auch in Neapel) einer, der sich am Ohre kratzt.

b Die bekannte capitolinische Wölfin (Eckzimmer des Conservatorenpalastes), vom Jahr d. St. 458, pflegt als etruskisches Werk betrachtet zu werden. Die Haare heraldisch, der Leib noch ziemlich leblos, die Beine kräftig und scharf. (Aus dem Mittelalter, in welches man sie aus nicht zu verachtenden Gründen hat verweisen wollen, kann sie doch nicht wohl sein; als die italienische Kunst des XIII. oder XIV. Jahrhunderts ähnliche Beine zu bilden vermochte, bildete sie das Haar nicht mehr heraldisch. Die wichtigsten Vergleichungen für diese noch schwebende Frage: der Löwe vor dem Dom von Braunschweig; die Löwen des Niccolò Pisano unter den Kanzeln des Battistero zu Pisa und des Domes von Siena etc.) —
c Anspringend und sehr lebendig: die Chimära von Arezzo in den Uffizien (Bronzen, zweites Zimmer), mit etruskischer Inschrift; das Haar in symmetrisch gesträubten Büschen.

d Zum Allertrefflichsten gehört der florentinische Eber (Uffizien, innere Vorhalle); er richtet sich majestätisch auf; seine Borsten kleben buschweise zusammen vom Schweiss und von der Feuchtigkeit seines Lagers und bilden zumal an der Brust einen prächtigen Ausdruck innerer Kraft. — Das Mutterschwein von Alba (Sala
e d. Anim.) ist daneben ein sehr geringes Werk.

f Von Rindern ist in riesiger Grösse der farnesische Stier (s. d.), doch nur mit starken Restaurationen erhalten. Ausserdem enthält das
g Museum von Neapel (grosse Bronzen) ein kleines bronzenes Rind, von mittelguter Arbeit. Die Erinnerung an Myrons berühmte Kuh sucht man, vielleicht vergebens, aus kleinen Bronzen verschiedener Galerien zusammen.

h Die beiden niedlichen Rehe des Museums von Neapel (grosse
i Bronzen) stehen ziemlich vereinzelt. Der graumarmorne Hirsch im lateranensischen Museum ist ebenfalls eine gute Arbeit.

Die Vögel sind für die Freisculptur in Marmor nur ausnahmsweise ein geeigneter Gegenstand; indess ergab sich wenigstens für den Adler mehr als eine Gelegenheit, die nicht zu umgehen war. Von

den sämmtlichen Darstellungen des Ganymed zeigt allerdings vielleicht keine einzige den Adler mit vollkommenem Lebensgefühl durchgebildet, wenn es auch an guten Motiven nicht fehlt (S. 468, u. f.). Als Symbol an römischen Denkmalen wurde wieder aus andern Gründen der Adler nur decorativ behandelt. Irgend einmal aber hatte sich die Kunst ernstlich des Königs der Vögel angenommen und ihn auf immer so stylisirt, wie er bis heute plastisch pflegt gebildet zu werden, nämlich mit beträchtlicher Verstärkung der untern Theile (eine Art starkbefiederter Knie) und mit grossartig umgebildetem Kopf. Eines der besten a
Exemplare bleibt immer der Reliefadler in der Vorhalle von *SS. Apostoli* zu Rom.

Für den Begriff der quantitativen Ausdehnung, welche diese Thiersculptur erreicht hatte, sorgt, wie gesagt, die Sala degli Ani- b
mali. Hier findet sich der Elephant wenigstens in verkleinertem Relief, der Minotaurus, von einem Kameel der riesige Kopf, auch das Haupt eines Esels (ohne besondern Humor), mehrere Krokodile, Panther, Leoparden (mit eingelegten Flecken); dann Gruppen des Kampfes und der Beute, wie die von Löwe und Pferd (s. oben), Hund und Hirsch, Panther und Ziege, Bär und Rind etc.; kleine Amphibien und Seethiere, oft von farbigem Marmor; von Vögeln namentlich Pfauen u. a. m. Manches hat den Charakter blosser Spielerei.

Ausserdem wird man in den Sammlungen *kleiner Bronzen* (z. B. Museum von Neapel, drittes Zimmer, Uffizien in Florenz, zwei- c
tes Zimmer der betreffenden Abtheilung, sechster Schrank) eine grosse d
Anzahl und zwar gerade der schönsten und lebensvollsten Thiermotive vorfinden; am letztgenannten Ort u. a. einen trefflichen Stier mit menschlichem Angesicht, von griechisch scheinender Arbeit. Auch hier giebt sich die antike Kleinsculptur nicht als Fabrikantin artiger Nippsachen, sondern als eine des Grössten fähige Kunst zu erkennen (S. 496, 497).

Eine Anzahl von Thieren konnte ihrer Natur nach bloss in der Malerei und höchstens im Relief zu ihrem Rechte kommen. Diess sind ausser den Fischen die sämmtlichen *fabelhaften Wasserwesen*, Seestiere, Seepanther, Seeböcke, Seegreife u. s. w., welche den Zug der Tritone und Nereiden begleiten; die Tritone selbst sind, wie oben (S. 484) bemerkt, aus einem menschlichen Oberleib mit dem

Untertheil eines Pferdes und einem geringelten Fischschwanz zusammengesetzt. Es bleibt hier nur zu wiederholen, dass die Übergänge aus dem einen Bestandtheil in den andern so meisterlich unbefangen und die Verhältnisse der Bestandtheile zu einander so wohl abgewogen sind, dass der Beschauer, weit entfernt etwas Monstruöses darin zu finden, an das Dasein solcher Wesen zu glauben anfängt.

Der *Delphin*, sehr häufig als Brunnenthier, auch als Begleiter der Venus dargestellt, ist unter den Händen der Kunst zum „Fisch an sich", zum allgemeinen Sinnbild der feuchten, bewegten Tiefe geworden und hat mit dem wirklichen Delphin nicht einmal eine flüchtige Ähnlichkeit[1]. Dieser gehört zu den formlosesten Fischen; wer ihn im Mittelmeer nicht zu sehen bekommen hat, kann sich hievon
a z. B. in der Naturaliensammlung der Specola in Florenz überzeugen, deren vortrefflich ausgestopfte Thiere für mehrere Punkte unseres Capitels zur entscheidenden Vergleichung dienen mögen.

Wenn wir hier die wichtigern *Reliefs* in kurzer Zusammenstellung auf die Statuen folgen lassen, so geschieht dies nur des beschränkten Raumes wegen. Abgesehen von seinem unschätzbaren mythologischen Werthe hat das antike Relief das Höchste, was die Kunst je in diesem Zweige leisten kann, völlig erschöpft, sodass alles Seitherige daneben nur eine bedingte Geltung hat. — Die höchste Gattung, die Friese und Metopen griechischer Tempel, wie sie das brittische Museum besitzt, darf man in Italien freilich nur in Gestalt von Abgüssen suchen (zu Rom im Museum des Laterans, zu Florenz in verschiedenen Räumen der Academie etc.), aber auch nicht übersehen; die römischen Friessculpturen sind daneben selbst im besten Falle nur von untergeordnetem Werthe. Dagegen hat die Kunstliebhaberei der Römer eine beträchtliche Anzahl einzelner, meist kleinerer Werke aus Griechenland hergeschleppt oder von griechischen

* [1]) Der den Eros umschlingende Delphin im Museum von Neapel (Halle des Adonis) ist eines der wenigen Absurda der antiken Kunst.

Künstlern in Rom und Italien arbeiten, auch wohl copiren lassen. Es sind Tafeln, runde und viereckige Altäre und Piedestale, runde Tempelbrunnen (röm. Name: Puteal), Basen von Dreifüssen, Marmorvasen u. s. w. Von den im sog. Tempelstyl gearbeiteten, welche einen nicht geringen Theil der Gesammtzahl ausmachen, haben wir oben des Beispiels halber einige genannt; ungleich wichtiger sind immer die Werke des entwickelten griechischen Styles.

Um die Entstehung dieser Darstellungsweise zu begreifen, wird man sich einen architektonischen Rahmen hinzudenken müssen. Es ist die Sculptur in ihrer Abhängigkeit von den Bauwerken, die sie schmücken, aber nicht beherrschen soll[1]). An den griechischen Tempeln nun rief der Aussenbau mit seinen starken, scharfschattigen Formen das Hochrelief hervor, welches die menschliche Gestalt bis zu drei Viertheilen heraustreten lässt; an der Innenseite der Halle dagegen und an der Cella fand das Basrelief in dem gemeinsamen Halblicht seine Entstehung. Eine scharfe Scheidung zwischen beiden darf man natürlich bei spätern Werken, die ohne specielle Rücksicht auf bauliche Aufstellung entstanden sind, nicht verlangen.

Ein weiteres architektonisches Gesetz, welches im Relief lebt, ist die Beschränkung des darzustellenden Momentes auf wenige, möglichst sprechende Figuren, welche durch Entfernung oder deutliche Contraste auseinander gehalten werden. Die Vertiefung des Raumes wird nur sehr beschränkt angenommen, die Verschiebung der Gestalten hintereinander nur mässig angewandt. Zur römischen Zeit glaubte man das Relief durch masslose Aufschichtung von Figuren, durch Annahme mehrerer Pläne hinter einander zu bereichern, wobei jene Unzahl von Arbeiten entstand, die man nur betrachten mag, so lange nichts Griechisches daneben steht.

Die Bezeichnung des Örtlichen ist entweder eine kurz andeutende, welche durch einen Pfosten ein Haus, durch einen Vorhang ein Zimmer markirt, oder eine symbolische, welche das Wasser durch eine Quellgottheit, den Berg durch einen Berggott persönlich macht. Ausgeführte Darstellungen von Landschaften und Gebäuden, perspecti-

---

[1]) Das Extrem des Missbrauches siehe S. 385.

visch geschoben, giebt das Relief (seltene Ausnahmen abgerechnet) nicht vor dem XV. Jahrhundert. (Ghiberti's zweite Bronzethür am Battisterio von Florenz; die Scuola di S. Marco in Venedig, mit den Sculpturen der Lombardi etc.)

In der Darstellung der Figuren fand die griechische Kunst nach längerm Suchen zwischen Profil und Vorderansicht diejenige schöne Mitte, welche bei der lebendigsten Profilbewegung doch den Körper in seiner Fülle zu zeigen und namentlich den Oberleib auf das Wohlthuendste zu entwickeln wusste. Die freistehende Giebelgruppe wird die Lehrerin des Reliefs; ihre Fortschritte sind gemeinsam. Die schwierige Frage der Verkürzungen, welche vielleicht nicht absolut lösbar ist, wurde auf sehr verschiedene Weise gelöst, bald durch wirkliches Heraustreten der betreffenden Theile, bald durch verstecktes Nachgeben. Starke Verstümmelungen verhindern oft jedes unbedingt sichere Urtheil.

Das durchgehende Grundgesetz des Reliefs ist, wie man sieht, die grösste Einfachheit. Die Mittel der Wirkung sind hier so beschränkt, dass das geringste Zuviel in Schmuck, Kleidung, Geräthe u. s. w. den Blick verwirrt und das Ganze schwer und undeutlich macht. — Wir wählen nun aus der Masse des Vorhandenen nur diejenigen Werke aus, welche diese höhern Bedingungen deutlich erfüllt zeigen, nämlich die griechischen und die nahen und unverkennbaren, auch mehrfach vorkommenden Nachbildungen von griechischen. Der Bequemlichkeit des Auffindens zu Liebe mögen sie nach den Galerien geordnet folgen; die Anordnung nach dem Styl oder nach den Gegenständen würde in einer Kunstgeschichte den Vorzug verdienen.

a Im Vatican: Museo Chiaramonti, am Anfang: ein sitzender Apoll; gegen das Ende: wandelnde bacchische Frauen.

b Belvedere, im Raum des Apoll: die zwei Tempeldienerinnen mit herrlich wallenden Gewändern, einen widerspenstigen Opferstier führend.

c Galeria delle Statue: Mehreres Treffliche, u. a. zwei Reliefs von griechischen Grabmälern. (Auch ein modernes Werk, vorgeblich von Michel Angelo.) Köstliche Fragmente in die Piedestale mehrerer Statuen eingemauert.

Gabinetto delle Maschere: Der trunkene Bacchus; — ein Opfer, a letzteres von schöner griechischer Arbeit. (In der anstossenden Loggia b scoperta, welche man sich kann öffnen lassen, einige Fragmente von Werth und ein ganz origineller Bacchuszug mit Centauren, die sich gegen das Aufsitzen von Satyrn wehren.)

Sala delle Muse: Der Tanz der Kureten; — die Pflege des jungen c Bacchus. — (Aus später römischer Zeit: Fries mit Kämpfen der Centauren und Lapithen, ungeschickte Nachahmung griechischer Tempelmetopen der Blüthezeit; statt der Triglyphen Bäume.)

Oberer Gang: Zwei schöne, grossentheils restaurirte bacchische d Vasen; an der einen tanzende Kureten und ein Satyr; an der andern weinkelternde Satyrn und ein aufspielender Silen. U. A. m.

Grosser und nächstfolgender Saal des Appartamento Borgia: Das e runde Puteal aus der Sammlung Giustiniani, mit der umständlichen Darstellung eines Bacchanals, römische, vielleicht moderne Arbeit nach guten Motiven; — Nymphe, ein Satyrkind tränkend; — vorgeblicher Hippolyt mit Phädra (ein Grabrelief von griechischer Erfindung), u. A. m.

Im Museo capitolino: Zimmer der Vase: Die Einnahme von f Ilion, Miniaturrelief in feinem Stucco[1]), mit zarten griechischen Inschriften; vielleicht als Geschenk für einen fleissigen Knaben oder zum Memoriren für ein vornehmes Kind gearbeitet, ähnlich wie die Apotheose des Herakles in der Villa Albani (s. unten).

Obere Galerie: Treffliche Vase mit Bacchanten, in Form eines g Eimers. — Runde Ara mit schreitenden Götterfiguren im Tempelstyl, jetzt der grossen Vase (Seite 67, i) als Basis dienend.

Grosser Saal: Altar mit der Geschichte des Zeus (als Basis h des riesigen Herakleskindes); die erhaltenen Theile vom besten Reliefstyl, obwohl kaum griechisch.

Philosophenzimmer: Mehreres Gute, u. a. die Bestattung der Leiche i eines Helden. (Meleager? — dasselbe in grösserm Massstab im Hof k des Palazzo Mattei, rechts, oben.)

Kaiserzimmer: Die Befreiung der Andromeda; — der schlafende l Endymion (s. unten bei der Sammlung Spada).

---

[1]) [Br.]: Aus einem Stein, welcher zwischen dem Marmor und dem lithographischen Muschelkalk in der Mitte steht.

a Erstes unteres Zimmer: Ara mit den Thaten des Hercules, je drei auf einer Seite, römische Arbeit zum Theil nach alten griechischen Motiven.

b In der Villa Albani: Untere Halle des Palastes: der gestürzte Kapaneus (?), spätrömisch nach einem trefflichen griechischen Urbild; eine sehr verwitterte runde Ara mit den einfach schönen Gestalten der verhüllten Horen, die einander am Zipfel des Schleiers fassen.

c Treppe: Die schon (Seite 440, e) geschilderte Roma; — Artemis, drei Niobiden verfolgend; — Philoktet (?).

d Runder Saal: Die schöne Marmorschale mit dem Gefolge des Bacchus im Hochrelief, dem Raum gemäss lauter liegende und lehnende Figuren von unbeschreiblicher Frische der Erfindung.

e Zimmer des Äsop: Die Apotheose des Herakles, von feinem Stucco mit Miniaturinschriften, wie das capitolinische Relief; — Satyr und Bacchantin, öfter vorkommende Motive rasender bacchischer Bewegung, von grösster Schönheit.

f Zimmer der Reliefs: Die Kämpfer, ein vom Pferde gesprungener tödtet einen auf der Erde liegenden. Von allen Reliefs italienischer Sammlungen ist dieses in Rom selbst ausgegrabene Werk vielleicht das einzige, welches unmittelbar an Phidias und seine Schule erinnert; mit allen Verstümmelungen übertrifft es an grandiosem Styl und Lebensfülle bei Weitem Alles, was sonst von dieser Gattung in Italien vorhanden ist. — Aphrodite auf einem Seepferd; — zwei springende Satyrn; u. A. m.

g Hauptsaal: Herakles bei den Hesperiden; — Dädalus und Icarus; Ganymed den Adler tränkend, gute römische Arbeiten; u. A. m.

h Im anstossenden Zimmer: Zethus, Antiope und Amphion, s. d. Museum von Neapel, S. 541, h.

i Nebenräume des Palastes zur Rechten: Artemis und eine weibliche Figur; — eine Familie, Mann, Frau und Sohn; — opfernde Mutter mit drei Kindern; — Dädalus und Icarus (hier von rothem Marmor); — eine grosse Schale mit den Arbeiten des Herakles, welche wie die dürftige Nachahmung etwa eines Tempelfrieses aussehen; — zwei einzelne Figürchen, vielleicht Palästriten.

k Im sog. Kaffehaus: Theseus, durch Ägeus als Sohn erkannt, spätrömisch nach griechischer Erfindung.

In der Villa Borghese: Hauptsaal: die beiden Reliefs mit a
Pan und Satyrn.

Zimmer der Juno: Cassandra, spätrömisch nach bester griechi- b
scher Erfindung. Mehreres Treffliche.

Zimmer des Herakles: Schöne Vase, mit der Reliefdarstellung c
eines Tanzes nackter Kureten und verhüllter Frauen; Pan musicirt.

In der Villa Ludovisi: Hauptsaal: das Urtheil des Paris, d
grosses Relief nach griechischen Motiven.

Im Palast Spada zu Rom, zweiter unterer Saal: Acht e
grössere Reliefs, wozu noch die beiden im Kaiserzimmer des Museo capitolino gehören; sämmtlich von bester römischer Arbeit und den edelsten, lebendigsten Motiven, doch mehr malerisch als plastisch empfunden und vielleicht Nachbildungen von Gemälden. Andeutungen hievon: das starke Heraustreten einzelner Glieder, die Menge der Beiwerke, auch die weit vertieft gedachten Hintergründe.

In der Villa Medici: eine Anzahl guter Relieffragmente nebst f
geringern, an der Hinterwand gegen den Garten.

Im Eingang zum Pal. Giustiniani: zwei gute Grabreliefs, sog. g
Todtenmahle.

Im Museum von Neapel: Nebenraum des dritten Ganges: h
Orpheus, Eurydice und Hermes, schöne griechische Arbeit, stark verletzt; nicht der Ausführung, aber dem Inhalt nach identisch mit jenem etwas geringern Relief der Villa Albani, wo die Namen Zethus, Antiope und Amphion beigeschrieben sind, nach einem dritten Exemplar im Louvre, welches sie in antiker, aber lateinischer Schrift enthält. Durch den Zweifel über den eigentlichen Inhalt verlieren wir einigermassen das Interesse an diesem für die Reliefbehandlung classischen Werke; ist aber wirklich das kurze Wiedersehen und der letzte Abschied Eurydicens dargestellt, so giebt die ungemeine Mässigung und leise Abstufung des Pathos in den drei Gestalten viel zu denken. — Eine Nymphe, die einen zudringlichen Satyr abwehrt, leider fast zur Hälfte neu; — mehrere griechische Grabreliefs, nicht von den besten, doch als Repräsentanten dieser in italienischen Sammlungen seltenen Gattung zu schätzen, so das des Protarchos etc.; — verkleinerte, römische Nachahmung der Basis eines griechischen Siegesdenkmals (Tropäons) mit zwei Karyatiden und einer sehr nied-

a lichen, sitzenden Figur[1]); — Zeus auf einem Thron mit Sphinxen —; Orest in Delphi, römisch nach einem trefflichen Original; — eine Anzahl von Marmorscheiben (disci) mit flüchtigen, aber zum Theil schön gedachten flachen Reliefs; — Stück aus einem bacchischen Thiasos mit den öfter vorkommenden Motiven der Bacchantin mit Tamburin und eines Satyrs mit Flöten; der folgende Satyr meist ergänzt; — sodann eines der herrlichsten bacchischen Reliefs, welche überhaupt vorhanden sind: der bärtige Dionysos hält Einkehr bei einem zechend auf dem Ruhebett gelagerten Liebespaar; ein Satyr stützt ihn, ein anderer zieht ihm die Sandalen ab; draussen vor der Thür des Hauses Silen und die übrigen Gefährten des Gottes; — endlich ein kleines sehr liebenswürdiges Werk: der Ritt durch die Nacht (Jüngling und Bacchantin mit Fackeln zu Pferde, ein Führer voran).

b Halle des Jupiter: Helena wird von Aphrodite unter dem Schutz der Peitho (Göttin der Überredung) bewogen, dem Paris zu folgen, welcher mit Eros sprechend gegenübersteht; sehr schöne, wenn auch nicht frühe griechische Arbeit; — Bacchus mit einem Theil seiner Begleiter, griechisches Motiv von unbedeutender Ausführung.

c Halle der Musen: Die berühmte Vase von Gaeta, mit dem Namen des Künstlers: Salpion von Athen; fast lauter auch sonst bekannte Motive (Hermes, welcher der Leukothea das Bacchuskind übergiebt — an ein Relief der Sala delle Muse im Vatican erinnernd; die lehnende halbnackte Bacchantin — aus einem Relief der Villa Albani; zwei Satyrn und die tanzende Bacchantin — aus dem eben erwähnten Relief des dritten Ganges im Museum von Neapel; ausserdem Silen und eine Bacchantin mit Thyrsus). Die Ausführung, obwohl trefflich, hat doch etwas Conventionelles; die starken Verstümmelungen rühren aus der Zeit her, da das Gefäss als Pflock für die Schiffseile diente. — Herrliches bacchisches Hochrelief von kleinem Massstab; — Flachrelief von sieben weiblichen Figuren.

---

[1]) „Siegeszeichen zu Ehren von Hellas, nach Besiegung der Karyaten" — so lautet die Inschrift. Die Frauen des besiegten Volkes, also die Karyatiden, wurden, wie an neuern Denkmälern z. B. Sklaven und Überwundene, als Stützfiguren für das Obergesimse der Basis behandelt. Wahrscheinlich war das Original-Tropäon ein sehr bekanntes und berühmtes, so dass „Karyatide" der Gattungsname für die Stützfiguren überhaupt werden konnte. Vgl. S. 467.

Halle des Adonis: (Als Basis einer Venus) Puteal von tüchtiger a
römischer Arbeit, mit weinbereitenden Satyrn.

Abtheilung der Terracotten, viertes Zimmer: Kleine Reliefs in ge- b
brannter Erde, gefunden zu Velletri, einen alt-volskischen Styl repräsentirend.

In den Uffizien zu Florenz: Verbindungsgang: Runde Basis c
mit der Vorbereitung zu Iphigeniens Opfer, flüchtige, etwa spätgriechische Arbeit (bez. Kleomenes); — kleine dreiseitige Basis (über einem prächtigen Dreifuss aufgestellt, zu welchem sie nicht gehört) mit drei Gewandfiguren schönen griechischen Styles.

Erster Saal der Malerbildnisse: Die berühmte mediceische d
Vase mit dem Relief von Iphigeniens Opfer; stark restaurirt, die Arbeit der unberührten Theile ungefähr wie an der Vase von Gaeta; die Composition hochbedeutend in wenigen Figuren concentrirt.

Halle der Inschriften: Das grosse Relief der drei Elemente, noch e
von mittelguter römischer Arbeit.

Halle des Hermaphroditen: Reliefdarstellung eines Rundtempels, f
sachlich merkwürdig wegen des Gitterwerkes, welches die Säulen verbindet; — drei Bacchantinnen mit Zicklein, Thyrsus etc., ein öfter vorkommendes griechisches Motiv; — Dionysos in Delphi (?), schöne, vielleicht griechische Arbeit; — kleinere Wiederholung des vaticanischen Reliefs der beiden Tempeldienerinnen mit dem Stier (s. Belvedere, Raum des Apoll); — Genius, den Donnerkeil Jupiters schleppend, gut römisch; — römisches Opfer eines Feldherrn, hauptsächlich durch die unberührte Erhaltung interessant; — drei wandelnde bacchische Frauen, denjenigen im Museo Chiaramonti entsprechend.

Im Camposanto zu Pisa: N. 56 lebensgrosses römisches g
Relief einer Wöchnerin und einer Amme mit dem Säugling, decorativ gute Arbeit; — N. 52 verwitterte Marmorvase mit bacchischen Reliefs, von flüchtig conventioneller, aber noch spätgriechischer Ausführung und sehr schöner Erfindung.

Im Museo lapidario zu Verona: eine bedeutende An- h
zahl von Sculpturen, worunter mehrere gute Sepulcralreliefs.

Im Dogenpalast zu Venedig: Sala de' rilievi: mehrere i
kleine Sepulcralreliefs von geringer Ausführung, aber zum Theil grie-

a chisch scheinender Erfindung; in demjenigen mit Attis und Cybele z. B. eine sehr schöne Dienerin; — treffliches römisches Relief einer Seeschlacht in reichfigurirten Schiffen; — Putten mit den Waffen des Mars, römisch; — ausgezeichnete vierseitige Ara mit bacchischen Scenen von nur flüchtiger römischer Arbeit, aber schön erfunden.
b — Camera a letto: drei Horen mit verschlungenen Händen eine Herme umschreitend, vielleicht altgriechisch, in römischer Zeit als Fussgestell für eine marmorne Cista benützt; — dreiseitiger Untersatz mit vor-
c trefflichen bacchischen Figuren. — Corridojo: zwei Dreifussbasen mit dem bekannten römischen Motiv waffenschleppender Genien. (Zwei andere mit Hierodulen scheinen verdächtig.)

Nach diesen Schätzen zum Theil ersten Ranges folgen eine Anzahl Arbeiten, welche wenigstens einen Vorzug, nämlich das feste Datum, vor ihnen voraus haben: die Sculpturen der Kaiserbauten in Rom.

Schon überfüllt, doch noch von schöner und nobler Arbeit: die
d Bildwerke des Titusbogens, namentlich die beiden Reliefs mit dem Triumphzug wegen Judäa's; in den Bogenfüllungen die schönsten
e schwebenden Victorien[1]. — Am Forum des Nerva (oder Domitian) Hochreliefs von tüchtiger, energischer Zeichnung, auf die Ferne berechnet. — Aus Trajans und Hadrians Zeit: die sehr ausgezeich-
f neten ältern Bildwerke am Constantinsbogen, zumal die Kampfscenen, doch ebenfalls nicht mehr rein im Geiste des Reliefs gedacht; (diejenigen des Bogens von Benevent sind dem Verfasser nur aus Ab-
g bildungen bekannt;) — die ungeheure Spirale der Trajanssäule, durchweg trefflich gearbeitet und reich an einzelnen der besten Zeit würdigen Motiven, doch als Gesammtaufgabe in hohem Grade geeignet, das nur an einer unvergleichlichen Mythologie grossgewachsene Relief durch tödtlich trockene historische Erzählung gleichartiger Facta
h auf immer zu ermüden. — Vom Forum Trajans stammen ein paar herrliche Friesstücke (Genien in halber Figur mit Arabesken, sowie Greife

a [1]) Noch früher, höchst wahrscheinlich von einem Triumphbogen des Claudius: die Relieffragmente in der Vorhalle der Villa Borghese; aus der Zerstörung leuchten noch Züge der grössten Schönheit hervor.

und Gefässe) und ein gutes Relieffragment im grossen Saal des Appar- a
tamento Borgia (Vatican). Von einem Gebäude aus trajanischer Zeit:
vier Stücke einer Procession, in den Uffizien zu Florenz (äussere b
Vorhalle); abgesehen von der Überfüllung, welche sich in diesen Flach-
arbeiten besonders empfindlich macht, von ausserordentlicher Schön-
heit; vielleicht gehört das herrliche Hochrelief eines Stieropfers, wel-
ches dabei aufgestellt ist, in dieselbe Kunstepoche. — Aus der Zeit
Marc-Aurels: die schon beträchtlich geringern und überdiess c
schlechter erhaltenen Reliefs der Antoninssäule und die fleissi-
gen, aber etwas leblosen Sculpturen wahrscheinlich von einem
Triumphbogen, jetzt an der Treppe und in der obern Halle des d
Conservatorenpalastes auf dem Capitol eingemauert; weit das beste
darunter ist die Apotheose einer Kaiserin, entweder der ältern oder der
jüngern Faustina[1]. An der Basis des Denkmals des Antoninus Pius, e
jetzt im Giardino della Pigna des Vaticans, ist die Apotheose des Kaisers
(rituell nach ältern Vorbildern) ebenfalls auffallend besser als die
Reiterschaaren zu beiden Seiten. — Am Bogen des Septimius Se- f
verus: Alles von abschreckender Überfüllung und Ungeschicklich-
keit; die Heereszüge im Zickzack angeordnet; — der gleichzeitige g
Bogen der Goldschmiede blosse Steinmetzenarbeit. — Am Constan- h
tinsbogen tritt in Allem, was nicht vom Bogen Trajans geraubt ist,
der offene Bankerott des Reliefs und der Sculptur überhaupt zu Tage;
puppenhafte Ungeschicklichkeit des Einzelnen und eine völlig leblose
Anordnung. Ebenso in den Porphyrsärgen der Helena i
und Constantia. (Vatican, Sala a croce greca.)

Überblickt man diesen traurigen Gang der Kunst im Ganzen, so wird es recht klar, wie wenig Geschichtliches als solches dem Relief darf zugemuthet werden. Man rechne einmal unter all den Thatsachen, welche in diesen Siegesdenkmälern verherrlicht sind, diejenigen zusammen, in welchen ein sinnlich wahrnehmbarer dramatischer Moment durch die Hauptpersonen selbst dargestellt ist, und keine blosse Ceremonie, kein blosses Obercommando; man zähle die Scenen, welche

---

[1]) Dieses und das gegenüber angebrachte Relief, Marc Aurel als Redner, stammen von einem ganz andern Denkmal, dem zerstörten Arco di Portogallo, her. [Br.]

sich einigermassen durch Abwechselung von Geschlecht, Alter und Charakteren in dieser sonst auf so abgemessene Mittel beschränkten Gattung annehmbar machen liessen; — und es werden ihrer nur wenige sein. Man vergleiche diese Bilder dacischer und parthischer Kriege mit den Kampfschilderungen der Ilias, und man wird inne werden, wie schön hier der Dichter seine einzelnen Momente isolirt und gleichsam in hoher Ahnung für eine künftige Kunst vorbereitet hat. Der siegende Imperator dagegen verlangte seine und seines Heeres Thaten in möglichster Wirklichkeit vor sich zu sehen, und unter solch einer lastenden Masse des äusserlich Gegebenen mussten sich auch die keineswegs sparsam angebrachten symbolischen Zuthaten und Beziehungen gänzlich verlieren[1]).

Eine besondere Gattung von erhobenen Arbeiten, diejenigen an den wahrhaft unzähligen S a r c o p h a g e n , dürften wir ganz mit Stillschweigen übergehen, wenn der absolute Kunstwerth einer Arbeit allein entschiede. Diese Steinsärge sind nämlich fast ohne Ausnahme Werke der Kaiserzeit, und zwar seit dem II. Jahrhundert n. Chr., indem erst damals die Leichenverbrennung ausser Gebrauch zu kommen anfing. Die Behandlung des Einzelnen ist nur an wenigen dieser Denkmäler wirklich gut zu nennen, an vielen dagegen mittelmässig und an der grossen Mehrzahl kümmerlich. Allein abgesehen von ihrer doppelten religionsgeschichtlichen Bedeutung (indem sie erstens eine Fülle griechischer Mythen und zweitens in diesen Mythen oft Beziehungen auf die Unsterblichkeit enthalten), besitzen viele davon auch einen hohen indirekten Kunstwerth. In diese engen Räume sind vielleicht Erinnerungen und Nachklänge aus griechischen Freigruppen, Giebelgruppen und Tempelfriesen zusammengedrängt; ganz befremdlich blicken bisweilen die schönsten Gedanken griechischer Composition hinter der befangenen Ausführung hervor. Sodann gewinnen wir fast nur hier (abgesehen von den griechischen Reliefs des brittischen

---

[1]) Die Abgüsse von einzelnen Theilen der Spiralsäulen und andern der genannten Monumente
* in der Academia di S. Luca (Treppe) und in der Académie de France sind dem Auge viel erreichbarer als die Originale.

Museums) einen Begriff von der fortlaufenden Erzählung[1]), welche dem ausgedehntern Relief eigen ist, von der höchst unbefangenen Vereinigung mehrerer Momente zu einer Geschichte. Als Ergänzung muss man sich allerdings die Allbekanntheit der Gegenstände hinzudenken; immerhin aber gehörte die Gleichgültigkeit des antiken Menschen gegen alle gemeine Illusion und sein offenes Auge selbst für den leisesten symbolischen Wink dazu, um an den vorausgesetzten Verschiedenheiten von Zeit und Ort — nicht bloss auf einem und demselben Bilde, sondern in einer und derselben vordern Fläche — keinen Anstoss zu nehmen.

Wir lassen einige von denjenigen Sarcophagen, welche in den angedeuteten Beziehungen vorzüglich bezeichnend sind, nach den Aufbewahrungsorten folgen.

Im Vatican: Belvedere, im Gemach des Laocoon: der Triumph a des Bacchus als Siegers über Indien, eine der vollständigsten Darstellungen dieser Art (S. 483). — Zwischen dem Laocoon und dem Apoll: einer der besten Nereidensarcophage. Im Hof und in b allen einzelnen Räumen des Belvedere Sarcophage aller Art, welche die geläufigern Mythen vollständig umfassen mögen.

Im obern Gang: Niobidensarcophag, welcher ahnen lässt, c wie wenig oder wie viel diese Reliefs sich nach den berühmten Statuengruppen richteten; man bemerke die Anwesenheit der Amme bei den Töchtern und des Pädagogen bei den Söhnen; am Rande des Deckels die schön gruppirten Leichen der Getödteten. — Bacchus, der die Ariadne findet; — Luna besucht den schlafenden Endymion; — beide von bester Erfindung.

Im Museo capitolino: unterer Gang: ein (absichtlich sehr d zerschundenes) Bacchanal mit schön bewegten Figuren; — die Geschichte Meleagers, hier gut und verhältnissmässig früh.

Untere Zimmer: eine der schon (S. 490) genannten Schlachten e von Griechen oder Römern und Barbaren, am Rand des Deckels Leichen, Gefangene, trauernde Weiber, Trophäen; — der colossale Sarcophag mit der Geschichte des Achill; angeblich das Grab des

[1]) Die eben bezeichneten Sculpturen der Kaiserbauten geben diesen Begriff auch, aber wir sahen, auf wessen Unkosten und in wie unreiner Gestalt.

Alex. Severus, dessen anderweitig bekannte Züge indess der einen auf dem Deckel liegenden Gestalt nicht entsprechen.

a Zimmer der Vase: zwei Kindersärge, der eine mit dem schönsten vorhandenen Relief der Endymionssage, der andere spät, aber sachlich höchst merkwürdig durch die Darstellung der Schicksale der Menschenseele. (Prometheus, Pallas, Nemesis etc.) — Ausserdem ein guter Bacchuszug.

b Obere Galerie: Geburt und Erziehung des Dionysos, zum Theil von den allerbesten Motiven.

c Zimmer des Fauns: Kampf zwischen Griechen und Amazonen, am Deckel die Gefangenen, spätes, aber sehr gut erhaltenes Exemplar; — guter und früher Nereidenzug; — reicher und später Endymionssarcophag.

d Kaiserzimmer: der schon erwähnte Musensarcophag, nachweisbar zum Theil nach einer Sammlung von Musenstatuen gearbeitet, was von andern Sarcophagen dieses Inhalts nicht immer gilt.

e In der Villa Albani eine grosse Anzahl. Wir nennen nur die wichtigsten, am Ende der Nebengalerie rechts: die Götter bringen Peleus und Thetis Hochzeitsgeschenke, gute Arbeit nach reinen und einfachen Motiven der Blüthezeit. — Tod der Alceste; — ein Meleagersarcophag, vielleicht der beste.

f In der Villa Borghese: Vorhalle: eine der oben erwähnten Schlachten zwischen Griechen oder Römern und Barbaren; — Abschied und Tod eines Jägers.

g Junozimmer: ein sehr später Musensarcophag, welcher jedoch die Musen nach dem alten, feierlich-schönen Typus darstellt.

h Herakleszimmer: grosser, in zwei Theile getrennter Sarcophag mit den zwölf Arbeiten des Helden, in besondern, durch Säulchen geschiedenen Abtheilungen.

i Im Palazzo Corsini zu Rom: erster Saal: einer der schönsten Nereidensarcophage, im Einzelnen vielleicht nicht ohne lebendige Nachklänge aus einer berühmten Gruppe des Skopas, in welcher die Meergottheiten dargestellt waren, die den vergöttlichten Achill nach Leuke, der Insel der Seligen, führten. (Dieses Werk befand sich zur Zeit des Plinius in Rom). Solche Züge von Tritonen und Nereiden offenbaren trotz des ernsten, fast wilden Ausdruckes der männ-

lichen Gestalten (S. 484) in der Bewegung einen wahrhaft bacchischen Charakter. An den vielleicht über hundert Sarcophagen dieses Inhaltes, und zwar selbst an den geringsten Exemplaren (mehrere in a der Galeria lapidaria des Vaticans) wird man immer einzelne Motive von ausserordentlicher Schönheit, namentlich in der Verbindung der Gestalten finden.

Im Palazzo Farnese: grosser Saal: ein schöner Amazonen- b kampf; — ein besonders reicher bacchischer Sarcophag, dessen Vorderseite dem verdorbenen im untern Gang des Museo capitolino ziemlich genau entspricht.

Im Palazzo Mattei: in den Höfen und der offenen Loggia: c unter einer grossen Anzahl von Sarcophagplatten einige gute. — Ebenso d im Hof von Palazzo Giustiniani.

Im Museum von Neapel: Halle des Jupiter: guter Bacchus- e zug, zum Theil von sehr burlesken Motiven; — eine Anzahl geringerer Sarcophage. — Zweiter Gang: ein trefflicher, aber sehr zerstörter f Amazonensarcophag, mit Reliefs auf allen vier Seiten; vielleicht eines der frühesten Werke dieser Art.

Im Dom von Amalfi: ein Sarcophag mit dem Raub der Pro- g serpina, als griechische Arbeit geltend.

In S. Chiara zu Neapel (links): ein Sarcophag mit der Ge- h schichte der Alceste, aus guter römischer Zeit.

In S. Lorenzo fuori le mura bei Rom (rechts vom i Portal): Sarcophag mit einer römischen Vermählung, merkwürdig durch Grösse und Vollständigkeit.

In S. Vitale zu Ravenna: der schöne Sarcophag mit der k Apotheose des Augustus, am Eingang zur Sacristei.

Im Dom von Cortona (links): ein schöner und früher Sar- l cophag mit Centaurenkämpfen.

In den Uffizien zu Florenz: erster Gang: das Leben eines m Römers, Horoscop, Erziehung, Vermählung, Opfer, Kinderzucht, Jagd- und Kriegsleben, sachlich interessant; — Phaëtons Fall; — die Entführung der Leukippiden, römische Arbeit nach einem griechischen Original, einfach und dabei prächtig belebt; — acht Arbeiten des Herakles auf Einer Fläche (ein ähnlicher, roherer, folgt weiter in

a demselben Gang, ein anderer steht im Garten Boboli); — eine grosse Anzahl geringerer Sarcophage nach bekannten Motiven.

b Im Camposanto zu Pisa: eine sehr grosse Anzahl Sarcophage aller Style, von den Pisanern von nah und fern zusammengeholt, um als Särge für die Ihrigen zu dienen, deren Namen oft dareingemeisselt zu lesen sind. Von erstem Werthe ist wohl nichts darunter; das Beste geben: II. Sarcophag mit einer Schlacht; — V. ein altchristlicher Sarcophag mit dem guten Hirten, aus dem dritten, wenn nicht zweiten Jahrhundert; — VIII. gutes bacchisches Fragment (mit Centauren); — XX. schöner starkverwitterter Bacchuszug; — XXI. Geschichte von Phädra und Hippolyt, gut spätrömisch, mit der Asche der Gräfin Beatrix von Toscana, Mutter der berühmten Mathildis; — XXIX. bacchischer Sarcophag mit der Grabinschrift Camurenus Myron; — XXXI. Sarcophag mit grossem Schlachtrelief, etwa gleichzeitig mit der Basis der Antoninssäule im Gardino della Pigna des Vaticans. — U. a. m. — Einige von diesen Särgen, die schon vor der Erbauung des Camposanto in Pisa gewesen sein müssen, dienten dem Niccolò Pisano zur Grundlage für seine (kurze) Wiederbelebung des antiken Styles.

c Im Dogenpalast zu Venedig: Sala de' Rilievi: einer der besten und merkwürdigsten Niobidensarcophage (S. 506, *).

Die Sammlungen von Gemmen und Münzen, an welchen Italien nach allen Plünderungen noch so reich ist, müssen wir trotz ihres hohen künstlerischen Werthes gänzlich übergehen, weil ihre Zugänglichkeit und die dadurch mit bedingte Theilnahme des Reisenden in einem allzu ungleichen Verhältniss zu diesem Werthe steht. Doch muss wenigstens im Allgemeinen mit Nachdruck auf die bestausgestellte Gemmensammlung hingewiesen werden: die neapolita-
d nische (Museum, Zimmer der oggetti preziosi, bestentheils aus der farnesischen Erbschaft). Die köstlichsten Schätze finden sich unter den sog. Cameen (Steinen mit erhabenen Figuren von anderer, meist

hellerer Farbenschicht als der Grund). Es sind Reliefmotive, allein nur die ausgesuchtesten, und mit der höchsten Eleganz für den bedingten Stoff und Raum durchgeführt. Hie und da finden sich auch beliebte Statuen in diesem kleinen Massstab abgebildet; so verdankt man z. B. die richtige Restauration des Apollon Sauroktonos einer Gemme. Die antike Kunst, welche hier ins Kleine hineingeht, erscheint dabei in ihrer Art so gross als bei irgend einer ihrer Hervorbringungen; sie hat die Gesetze dieser Gattung auf immer festgestellt und — man möchte fast sagen — sie hat auch deren möglichst schöne Gegenstände erschöpft[1]).

In den gewöhnlichen (concaven) Siegelgemmen wird man eine Fülle anmuthiger kleinerer Motive, auch scherzhafter und genrehafter Art finden. — Zum Ankauf feilgebotener Antiken dieser Gattung ist nur unter Beihülfe eines geübten Kenners zu rathen.

Von leicht käuflichen Münzen wird der Reisende fast nur römische zu Gesicht bekommen. Kann er unter diesen sich eine Auswahl von Kaisern und Anverwandten des augusteischen Hauses, nicht nach der Seltenheit, sondern nach der Schönheit und guten Erhaltung, verschaffen, so ist dieses ein Besitz, der auf immer Vergnügen gewährt. — Mit griechischen Münzen kann man in Unteritalien, und selbst an kleinen, abgelegenen Orten, arg getäuscht werden; das Schöne und Echte darunter gehört aber anerkannter Massen zum Trefflichsten, was es giebt.

---

1) In Rom ist die vaticanische Bibliothek (nördliches Ende) der Aufbewahrungsort einzelner * schöner Cameen, mit welchen zugleich Köpfchen und Statuetten aus kostbaren Steinen aufgestellt sind. Von den ebendort befindlichen Elfenbeinsachen ist Einzelnes (z. B. ein Apollskopf, ein Reliefkopf des Serapis) von grossem Werthe, das Meiste aber spätrömisch. — In Florenz befindet sich die grosse und berühmte mediceische Gemmensammlung in den ** Uffizien. — In der Bibliothek von S. Marco zu Venedig die berühmte Gemme des Zeus † Aigiochos.



Als das Christenthum die antike Sculptur in seine Dienste nahm, war sie bereits in tiefen Verfall gerathen; schon seit dem Ende des II. Jahrhunderts war die Reproduction der frühern Typen zur todten Wiederholung geworden und die ganze Detailbehandlung bedenklich ausgeartet. Die Vorliebe für das Colossale, für kostbare und ausserordentlich harte Steinarten lenkte die Mittel und das technische Geschick von den höchsten Zwecken ab; der Verfall und die Umbildung der heidnischen Religion that das Übrige. Die Sculptur der constantinischen Zeit konnte jedenfalls keine christlichen Typen mehr schaffen, welche den Vergleich mit irgend einem Götterbild der bessern Zeit ausgehalten hätten.

Vielleicht im stillen Bewusstsein dieser Ohnmacht, vielleicht auch aus Scheu vor der dem Heidenthum so theuern statuarischen Kunst und aus Rücksicht auf das mosaische Gesetz wurde der kirchlichen Sculptur die Anfertigung von Statuen fortan fast gänzlich erlassen.
a Werke wie die beiden (sehr geringen) Statuen des guten Hirten in der vaticanischen Bibliothek (Ausbau gegen den Garten), wie die
b eherne Statue des heil. Petrus aus dem V. Jahrhundert (in S. Peter) gehören zu den grössten Seltenheiten; letztere ist offenbar mit aller Anstrengung den sitzenden Togafiguren der heidnischen Zeit nachgeahmt. — Von den noch bis ins V. Jahrhundert häufig vorkommenden weltlichen Ehrenstatuen hat sich fast nichts erhalten, und selbst von den Regenten nach Constantin besitzt Italien nur noch die formlose eherne Colossalstatue des Kaisers Heraklius zu Barletta.

Auf diese Weise war von einer Entwicklung heiliger Typen, wie das Heidenthum sie seinen Göttern gegeben, wenigstens auf plasti-

schem Gebiete keine Rede mehr. Überdiess würden sich die Gegenstände — zunächst Christus und die Apostel — lange nicht so zu diesem Zwecke geeignet haben, wie die Heidengötter. Letztere waren recht eigentlich mit der Kunst und durch sie zur vollen Gestalt erwachsen; ihre ganze Körperbildung sammt Gewand und Attributen stand charakteristisch fest und umfasste den ganzen denkbaren Kreis des Schönen, wie die Alten es verstanden. Die heiligen Personen des Christenthums dagegen waren von vorn herein nicht mythologisch, sondern geschichtlich und längst ohne alles Zuthun der Kunst Gegenstände des Glaubens, mit welchen sich nicht eben frei schalten und walten liess; sie waren ferner nicht erwachsen aus sittlichen und Naturkräften und boten also bei weitem nicht denselben Reichthum der Charakteristik dar; endlich war ihre Bedeutung eine übersinnliche und geistige und konnte desshalb überhaupt nie in der schönen Kunstform so rein und ohne Bruchtheil aufgehen wie die Bedeutung der heidnischen Typen.

Die Sculptur half sich wie sie konnte und wie der neue Glaube es verlangte. Statt der Gestalten, die sie aus den oben angegebenen Gründen weder genügend in Betreff des Styles, noch würdig in Betreff des Gegenstandes zu beseelen im Stande war, schuf sie Geschichten; das Relief verdrängte die Freisculptur und wurde zugleich seinerseits ein Anhängsel der Malerei, die jetzt mit ihm denselben Zweck und zugleich viel reichere Mittel hatte. Bald entscheidet das blosse Belieben des kirchlichen Luxus über die Anwendung des erstern oder der letztern. Die Kirche verlangt von der Kunst das Viele; in ganzen Cyclen geschichtlicher Darstellung oder wenigstens in ganzen zusammengehörenden Reihen heiliger Personen will sie symbolisch ihr Höchstes verherrlichen; die beiden Künste, sammt all ihren Nebengattungen, dienen ihr einstweilen bloss als Mittel zum Zweck und müssen ihre innern Gesetze vollkommen Preis geben.

Der Styl, wie er sich unter solchen Umständen gestalten musste, bietet dem Auge wenig dar. Allein das geschichtlich-poetische Interesse kann einen Ersatz schaffen. Höchst merkwürdig ist vor Allem der Ernst und die Kraft, womit die Kirche ihre Bilderkreise vervollständigt und im Grossen wie im Kleinen wiederholt, sodass eine Menge von Typen, nicht bloss für einzelne Personen, sondern für

ganze Geschichten entstehen. Von grosser poetischer Wirkung ist sodann neben dem geschichtlich Biblischen das Symbolische, welches sich in der Parallelisirung alttestamentlicher und neutestamentlicher Vorgänge, in einer Anzahl eigenthümlicher Gestalten und namentlich in Beziehungen aus der Offenbarung Johannis ausspricht. Man muss nur immer das Ganze, wenigstens so weit es erhalten ist, ins Auge fassen, denn nur als Ganzes will es sprechen und wirken. Allerdings bezieht sich diess Alles mehr auf die Malerei, doch verlangen auch die plastischen Überreste, dass man auf diesen Standpunkt eingehe.

Das Einzelne des Styles, wovon bei Anlass der Malerei umständlicher die Rede sein wird, ist hier mit zwei Worten zu schildern. Bis in das VII. Jahrhundert dauert der antike plastische Styl in mehr oder weniger deutlichen Nachklängen fort; dann erfolgt eine Theilung; der eine Weg führt in barbarische Verwilderung der Form, der andere in die *byzantinische* Regelmässigkeit. Diese schafft ein bestimmtes System von Körperbildungen, Gewandungen, Bewegungen und Ausdrucksweisen, lernt es auswendig und reproducirt es unermüdlich mit einer Sicherheit, welche fast an diejenige der alten ägyptischen Kunst reicht. — Beide Wege berühren und kreuzen sich in Italien bisweilen; hie und da wirken auch frühchristliche, bessere Muster weit abwärts.

Von der antiken Kunst noch am nächsten berührt, ja als eine wahre Fortsetzung derselben erscheinen die christlichen *Sarcophage*.
a Die bedeutendste Sammlung derselben befindet sich im Museo cristiano
b des Vaticans; andere (z. B. der wichtige des Bassus) in der Crypta von
c S. Peter (den sog. Grotte vaticane), im Camposanto zu Pisa (S. 550, b), in sehr vielen italienischen Kirchen (meist als Altaruntersätze), haupt-
d sächlich zu Ravenna (Dom, S. Apollinare in classe, S. Vitale etc.) und ausserhalb Italiens besonders im Museum von Arles, einige wich-
e tige auch im Louvre. (Derjenige von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia, linkes Querschiff, enthält eines der besten Exemplare des im IV. Jahrhundert kunstüblichen Christus im Knabenalter; dasselbe gilt
f von dem ebenfalls trefflichen in S. Francesco zu Ravenna (Altar der rechten Seitentribuna).

Die ältern dieser Sarcophage zeigen ganz dieselbe fortlaufende Erzählungsweise mit Vereinigung mehrerer dichtgedrängter und bewegter Scenen auf demselben Raum, wie die spätheidnischen Arbeiten. Der etwas stenographische Vortrag dieser Ereignisse wird selbst dem bibelfesten Beschauer einigermassen zu schaffen machen; auch die beständige Gegenüberstellung von Vorbildern aus dem alten und Gegenbildern aus dem neuen Testament erleichtert das Erkennen nicht immer, weil diese Bezüge zum Theil etwas gezwungen sind. Eine beschreibende Aufzählung und Deutung würde hier sehr weit führen; das Nothwendige in Betreff des Museo cristiano und der Grotten giebt Platner in der „Beschreibung Roms“.

Bei abnehmendem Kunstvermögen gab man bald auch das fortlaufende Relief Preis und theilte die einzelnen Vorgänge durch Säulchen ab. In dieser Form übernahm das Mittelalter den Sarcophag und bildete derselben auch seine Reliquienschreine im Grossen und im Kleinen nach.

Mehr und mehr schrumpft die Sculptur zu einer Kleinkunst zusammen und beschränkt sich allmählig auf die Stoffe, mit welchen sie einst in uralten Zeiten begonnen, auf Gold, Silber, Erz und Elfenbein. Und dabei machen ihr fast in allen Gattungen, die sie noch vertritt, das Email, die Malerei und die eingelegte Flacharbeit die Stelle streitig. Steinern bleiben bloss die Sarcophage und die wenigen Reliefs, welche auch die Byzantiner innen und aussen an ihren Kirchen anzubringen pflegten. (Einige in und an S. Marco in Venedig.) Auch erhielten wohl die Altarschranken (cancelli) und die Kanzeln bisweilen einen figürlichen Schmuck von Stein. (Sculpirte ehemalige Altar- a
schranken mit den Geschichten Simsons und Christi, aus dem XI. oder XII. Jahrhundert, in S. Restituta am Dom zu Neapel, hinten links.) Im Bewusstsein der eigenen Ungeschicklichkeit wandte man bisweilen antike Sarcophage zu verschiedenem Kirchenschmuck an, trotz ihres heidnischen Inhalts (S. 549, g bis l). (Ein altchristl. Sarcophag als b
Träger der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand; an der Kanzel selbst der bronzene Adler und der Evangelist, etwa X. Jahrhundert; die übrigen Figuren ziemlich barbarisch, XII. Jahrhundert.)

Vom übrigen Vorrath plastischer Arbeiten wollen wir nur einige bezeichnende Beispiele für jede Gattung anführen.

Die kostbaren A l t ä r e erhielten bis ins XII. Jahrhundert einen Überzug auf allen vier Seiten oder doch auf der Vorderseite des Tisches, womöglich von Goldblech, mit einer Reihe von Figuren oder von ganzen Historien in getriebener Arbeit; die Einrahmungen wurden mit Email, auch mit aufgenieteten antiken Gemmen verziert. Die einzige vollständig erhaltene Bekleidung dieser Art, von einem Künstler Volf-
a vinus, aus der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts, umgiebt den Hochaltar von S. Ambrogio in Mailand, welcher ausserdem durch die gleichzeitigen, bemalten, ziemlich sorgfältigen Steinsculpturen seines Giebels merkwürdig ist. Als Bild des Kunstvermögens der carolingischen Epoche ergiebt sich daraus eine sonderbare Mischung von classischen Reminiscenzen, eigenthümlichem Ungeschick und byzantinischer Zier-
b lichkeit. — Der Altarvorsatz (pala d'oro) von S. Marco zu Venedig, ein Werk des X. Jahrhunderts aus Constantinopel, enthält bloss äusserst saubere Emailgemälde auf zahlreichen Goldplatten; sein bronzener und vergoldeter Deckel dagegen, eine gute venezianische Arbeit des XIV. Jahrhunderts, zeigt in den Hochrelieffiguren der Apostel den ent-
c wickelten germanischen Styl. — Ein Altarvorsatz von Elfenbein mit vielen Historien (XII. Jahrhundert) in der Sacristei des Domes von Salerno. — Bei spärlichen Mitteln vertrat auch wohl Stucco, Vergoldung und Malerei das Relief und Email aus edlerm Stoffe. Ein Al-
d tarvorsatz dieser Art, datirt 1215, in der Acad. zu Siena, erster Raum. — Über das Bauliche der Altäre vgl. S. 79, 97 u. f.

Kleine H a u s a l t ä r c h e n, meist mit schliessbaren Seitenflü-
e geln (als Triptychen), wurden vorzüglich aus Elfenbein verfertigt. Das Museo cristiano des Vaticans enthält unter mehreren Beispielen aus verschiedenen Jahrhunderten ein sehr ausgezeichnetes byzantinisches Triptychon von der delicatesten Behandlung. Die Anwendung des Elfenbeins zu kleinen Altären hat übrigens bekanntlich nie ganz aufgehört.

Bischöfliche T h r o n e erhielten bisweilen eine ganze oder theilweise Bekleidung mit Elfenbeinplatten, auf welchen Figuren und ganze
f Geschichten eingeschnitten sind. Dieser Art ist der Thron des heil. Maximian in der Sacristei des Domes von Ravenna, mit Reliefs von verschiedenen Händen (wie es scheint) des IV. bis VI. Jahrhunderts; das Beste die Einzelgestalten an der Vorderwand unten. Auch der
g Thron des heil. Petrus, welcher in Bernini's colossale Erzdecoration

über dem hintern Altar von S. Peter in Rom eingeschlossen ist, dürfte
nach den Abbildungen zu urtheilen mit Elfenbeinarbeiten aus ver-
schiedenen Zeiten geschmückt sein. (Unter andern die Thaten des
Hercules und die himmlischen Zeichen.) Oft nahm man mit antiken
Steinsesseln vorlieb; auch von dem steinernen Wagen in der Sala a
della Biga (Vatican) hat das erhaltene antike Stück (mit den schönen
Ornamenten) als bischöflicher Thron in S. Marco zu Rom dienen
müssen.

Von kleinerm kirchlichen Prachtgeräth sind die sog. D i p t y c h e n
vorzüglich bemerkenswerth: zwei Elfenbeindeckel, der eine oder beide
mit Reliefs versehen, dem jeweiligen Verzeichniss der Katechumenen
oder dem der Geistlichen zum Einband dienend. Einige sind für die
Kirchen eigens gefertigt und demgemäss sculpirt, andere sind herge-
schenkte sog. Consulardiptychen, welche den Consul oder den Kaiser
darstellen, indem er das Signal zum Beginn der öffentlichen Spiele
giebt. (Mehrere im Domschatz von Monza: das schöne mit Cicero b
und einer Muse etwa aus dem IV. Jahrhundert; das eines Kaisers,
angeblich Hadrian, mit einer weiblichen Figur nicht viel später; das
zweier geputzter Consuln, die nachträglich zu Heiligen gemacht wor-
den, etwa aus dem VI. Jahrhundert. — Ein Diptychon des letzten Con- c
suls Anicetus in den Uffizien zu Florenz, II. Zimmer der Bronzen,
11. Schrank.)

Den Diptychen schliessen sich die übrigen elfenbeinernen B ü c h e r -
d e c k e l an, bei welchen man sich die Bücher als liegend, nicht als
in Reihen stehend denken muss. (Der untere Deckel wenig oder gar
nicht verziert.) Ein schöner und früher im Museo cristiano; andere d
hauptsächlich in Bibliotheken. Häufiger kommen Bücherdeckel mit
getriebenen Figuren von vergoldeter Bronze und mit Emailzierra-
then vor.

Von R e l i q u i e n k a s t e n wüsste ich kaum einen sculpirten zu
nennen, der mit den bessern nordischen Arbeiten dieser Art wetteifern
könnte. Das Email überwiegt vollständig zumal in den noch jetzt
sehr zahlreich vorkommenden kleinen Reliquienkästchen. — Ein Elfen-
beinkästchen mit den Halbfiguren der Apostel in zierlichstem byzantini- e
schem Flachrelief des X. bis XII. Jahrhunderts findet man in dem
genannten Raume der Uffizien, 14. Schrank. — Ebenda eine runde

Hostienbüchse mit der Reliefdarstellung der Anbetung der Könige,
a vielleicht aus dem VI. Jahrhundert. — Mehrere Reliquiarien verschiedener Zeiten im Tesoro von S. Marco.

K r e u z e , D i a d e m e u. dgl. sind im ersten Jahrtausend sehr
barbarisch und auf die blosse Kostbarkeit hin gebildet worden. (Bei-
b spiele im Domschatz von Monza; die eiserne Krone, VII. Jahrhundert (?), macht kaum eine Ausnahme.)

Von den Kirchenschätzen Italiens sind die beiden genannten von
Monza[1]) und von S. Marco in Venedig wohl die sehenswerthesten.
c In den Domschätzen von Mailand und Neapel überwiegt auf eine traurige Weise der schlechteste Silberguss aus den beiden letzten Jahrhunderten, welcher kaum einen andern Zweck verräth, als das vorhandene Metall zu möglichst massiven Blöcken und damit möglichst
d wenig transportabel zu machen. Der Schatz von S. Peter gehört überhaupt nicht zu den reichsten und enthält wenig Altes (dafür aber einige gute Renaissanceleuchter, welche man dem Michelangelo und dem Benv. Cellini zuschreibt). — Einzelne kirchliche Antiquaglien der verschiedensten Style und Gattungen findet man gesammelt in Flo-
e renz (Uffizien, II. Zimmer der Bronzen, 14. Schrank und Eckschrank links, wo sich u. a. die berühmte Pax des Maso Finiguerra befindet);
f in Neapel (Museum, Abtheilung der Terracotten, II. Saal), in Mailand
g (Sammlungen der Ambrosiana), in Brescia (Museo patrio) und anderwärts.

Der plastische E r z g u s s ist im frühern Mittelalter für Italien nicht von derselben Wichtigkeit, wie für Deutschland. Die einzige Anwendung des Erzes im Grossen, nämlich diejenige für Kirchenpforten, wurde der Sculptur grossentheils entzogen, indem man die

---

* 1) Die eiserne Krone wird nicht in der Schatzkammer, sondern auf dem Altar einer Capelle
** rechts vom Chor aufbewahrt. — Im Schatz u. a. der Kamm und der Fächer der Königin Theodelinde; das ihr von Gregor d. Gr. geschenkte Kreuz; ein anderes Kreuz mit den an Kettchen daran hängenden Goldkugeln; ein goldenes Pultblatt (?) von ihr gestiftet, mit aufgenieteten Gemmen, ihre Krone, d. h. ein Goldreif mit runden emaillirten Knöpfchen und Edelsteinen etc.; endlich das Kreuz von Italien, bedeckt mit Edelsteinen und Email, gestiftet von Berengar I (IX. Jahrhundert). Das Meiste ziemlich roh und primitiv, das Kreuz von Italien wie nach dem blossen Augenmass verfertigt.

heil. Figuren und Geschichten durch eingelegte Fäden und (für das Nackte) Flächen von Silber oder Gold darstellte. (Thüren von S. Marco a
in Venedig, an den Domen von Amalfi, Salerno etc., ehemals auch b
an S. Paul bei Rom.) Was daneben von Reliefs an gegossenen Thürflügeln vorkömmt (hintere Thür am Dom von Pisa, XII. Jahrhundert, c
von Bonannus etc.; Pforten von S. Zeno in Verona) lässt diese Ein- d
busse kaum bedauern[1]). — Der schöne baumförmige Bronze-Candelaber im linken Querschiff des Domes von Mailand ist sammt seinen e
zahlreichen Figürchen wohl erst aus dem XIII. Jahrhundert, dem Zeitalter, da die Sculptur anderweitig wieder zu einem neuen Leben erwacht war.

Die Hauptbedingung dieses Erwachens war offenbar die Rückkehr zur Steinsculptur, und diese konnte erst im Zusammenhang mit einer neuen Entwicklung der kirchlichen Baukunst eintreten.

Der entscheidende Schritt geschah in Toscana und der Lombardei, während des XI. und XII. Jahrhunderts, hauptsächlich mit der Schöpfung eines neuen Fassaden- und Portalbaues, welcher die Sculptur erst mässig und dann im Grossen in Anspruch nahm. Auch das Innere der Kirchen, aus der bisherigen engen Pracht von Gold und Mosaiken in das Grossräumige und Einfache übergehend, verlangte von der Sculptur jetzt wieder marmorne Altäre, Kanzeln und Grabmäler, während zugleich das Mosaik dem Fresco allgemach die Stelle räumte.

Die Aufgabe der Bildhauer war und blieb aber geraume Zeit noch dieselbe wie früher: Ausdruck der kirchlichen Ideen durch das *Viele*, durch ganze Systeme und Kreise von Gestalten und Historien. Es handelte sich nun darum, ob sie in dauernder Abhängigkeit von der Malerei verharren oder innerhalb der unvermeidlichen Schranken ihre eigenen Gesetze nach Kräften entwickeln würde.

---

[1]) Und doch liegt überall ein Goldkorn, wo man sucht. Der alte Bonannus hat z. B. bei der Transfiguration die drei Jünger mit der Geberde des tiefsten Sinnens, die Hand am Bart, mit geschlossenen Augen dargestellt

Wie in der Architektur, so dürfen wir auch in der Bildnerei die neuen Regungen als einen romanischen Styl bezeichnen, sowie man die auf dem Römischen ruhenden Sprachen des Abendlandes nach ihrer (gerade auch zu jener Zeit vollendeten und literarisch bethätigten) Umbildung als romanische Sprachen benennt.

Die Anfänge dieses romanischen Styles der italienischen Sculptur waren freilich äusserst roh und ungeschickt, sodass gleichzeitige deutsche Arbeiten in der Regel einen beträchtlichen Vorzug behaupten werden. Dafür haben sich die italienischen Künstler oft mit Namensunterschrift genannt und dadurch der Kunstgeschichte einen fortlaufenden urkundlichen Faden an die Hand gegeben, den sie in Deutschland vermisst. Diese Namensnennung, bei der selbst materiellen Geringfügigkeit der meisten Werke doppelt auffallend, zeigt, dass die Steinsculptur mit der ganzen Wichtigkeit einer Neuerung auftrat.

Das Wichtigere ist in Kürze folgendes:

a Taufbrunnen in S. Frediano zu Lucca 1151, mit unergründlichen Darstellungen von fleissiger, aber noch sehr befangener Arbeit; von Robertus. Ein Werk, welches besser als jede Beschreibung zeigt, wie der romanische Styl einen gewissen ornamentalen, ja kalligraphischen Schwung in seine Gestalten, namentlich in die Gewänder bringt.

Die Oberschwellen der Portale an S. Andrea und S. Bartolommeo
b in Pistoja, dort 1166 von Gruamons, hier 1167 von Rudolfinus; elend und gering, nur als Präcedentien der pisanischen Schule bemerkenswerth.

c Portalsculpturen an S. Salvatore zu Lucca, um 1180 von Biduinus, welcher auch diejenigen an der Kirche von Casciano unweit
d Pisa fertigte. Die eherne Pforte des Bonannus am Dom von Pisa wurde schon erwähnt; sie fällt nebst den Sculpturen der Seitenpfosten
e des Ostportals am Baptisterium in dieselbe Zeit, welche schon viel entwickelter sind.

f Schon einen Schritt weiter geht das Relief der Oberschwelle an S. Giovanni zu Lucca.

Die oberitalischen Sculpturen sind durchgängig um einen bedeutenden Grad besser und lebendiger, auch diejenigen, welche um ein halbes Jahrhundert älter sind, als die genannten toscanischen. Die Nähe des damals kunstreichern Nordens ist nicht zu verkennen.

Am Dom von M o d e n a : Aussen an der Fassade die Geschichten a der ersten Menschen, im rechten Querschiff die Passion, von Nicolaus und Guilelmus, seit 1099. Diese Arbeiten sind nebst den Portalsculpturen bei aller Rohheit merkwürdig als frühste Denkmale wahrhaft romanischen Styles in Italien.

An der Fassade von S. Zeno in V e r o n a (seit 1139) Sculpturen b derselben Künstler, Nicolaus und Guilelmus, schon mit höher entwickeltem Sinn für Anordnung im Raum und für Reliefbehandlung überhaupt. (Bes. die Erschaffung der Thiere.) Der belehrende Vergleich mit den Bronzeplatten der Thür, welche noch ganz barbarisch sind, zeigt, dass diese von der Thür des ältern Baues entlehnt sein müssen.

(Im Innern stehen an der Mauer des rechten Seitenschiffes die c Statuen Christi und der zwölf Apostel, etwa vom Anfang des XIII. Jahrhunderts, sorgfältige Arbeiten. Wie gebunden die Kunst sich damals fühlte, wenn irgend ein höheres geistiges Verhältniss auszudrücken war! um die ehrfürchtige Unterordnung der Apostel zu bezeichnen, sind sie alle mit einsinkenden Knieen gebildet, am merklichsten die beiden zunächst bei Christus. Es war ein weiter Weg von da bis zu Rafaels Tapete: „pasce oves meas.")

Die Sculpturen am Portal des D o m e s sind befangener als die an d S. Zeno, die Löwen ganz heraldisch. Im rechten Seitenschiff befindet sich ein Weihbecken romanischen Styles, auf drei burlesken, nackten Tragfiguren (die vierte fehlt). Das XV. Jahrhundert, welches diese halbdämonischen Fratzen nicht mehr als solche verstand, glaubte sie in Gestalt von Buckligen nachahmen zu müssen. Dieser Art ist der ganz tüchtige Gobbo, welcher in S. Anastasia das Weihbecken links e mit so aufrichtiger Anstrengung trägt. (Derjenige rechts ein geringes viel späteres Gegenstück.)

Das Taufbecken in S. Giovanni in Fonte (XII. Jahrhundert) zeigt f in seinen Reliefs den saubern und sogar schwungreichen romanischen Styl mit noch ziemlich ungeschickten Motiven verbunden. (Die einzelnen Theile von verschiedenem Werthe.)

Von den Sculpturen an der Fassade des Domes von F e r r a r a g gehören diejenigen des Mittelportals selbst noch der Gründungszeit

(1135) und dem befangenern romanischen Styl an. (Die alten Origi-
nale der ziemlich täuschend erneuerten Tragfiguren auf Löwen findet
man in einem Hofe hinter dem Chor.) Schon freier regen sich die
a Gestalten der sechs Monatsbilder an einem Anbau der Fassade rechts.
Endlich sind die obern Sculpturen über dem Mittelportal ein wahr-
haft bedeutendes Werk des germanischen Styles, etwa um 1300. (Die
b untere Halle der Universität enthält einige Fragmente des altchrist-
lichen und der spätern Style.)

c Mit den Sculpturen am Baptisterium und im Dom von Parma ist
man in einiger Verlegenheit, weil zweierlei Style einem und demsel-
ben Künstler, Benedetto Antelami, zugeschrieben werden. —
Er nennt sich mit vollem Namen und mit dem Datum 1178 in dem Re-
lief einer Kreuzabnahme, welches sich jetzt in der dritten Capelle rechts
im Dom befindet; eine zierliche, aber noch sehr starre Arbeit, eher
byzantinisch als romanisch. Dann hat ein „Benedictus" im Jahr 1196
d die Sculpturen am Südportal des Battistero gefertigt, und laut diesen
wohl auch die der beiden übrigen Portale, von welchen dasjenige ge-
gen Süden durch sein fast mithreisches Aussehen die Liebhaber der
damaligen Mystik glücklich machen wird. Diese, nebst den Engeln
in den Nischen des Innern und den innern Thürreliefs können alle
noch wohl von der gleichen Hand sein und würden dann einen all-
mäligen Übergang des Antelami zur romanischen Art beweisen. —
Aber die schon ungleich lebendiger gebildeten Thiere am Sockel des
Gebäudes aussen und die zwölf Hochreliefs mit den Monatsbeschäfti-
gungen in einer obern Galerie des Innern zeigen einen so viel höhern
Grad künstlerischen Vermögens, dass sie einem Andern angehören müs-
sen und dieser wäre dann der bedeutendste Bildhauer Italiens vor oder
neben Nic. Pisano gewesen. Lebendig und selbst schön bewegt er-
innern diese Gestalten in ihrer plastisch trefflichen Behandlung des
Nackten unmittelbar an deutsche Arbeiten des beginnenden XIII. Jahr-
hunderts.

e Wie wenig aber eine Schwalbe einen Sommer macht, zeigen die
beiden ungeschlachten Löwen vor dem Dom, deren Datum 1281 über
dem Hauptportal nebst dem nicht nennenswerthen Namen des Bild-
hauers zu lesen ist. Sie sind wieder ganz heraldisch und leblos.

In Rom sind aus dieser Zeit erhalten: Die geschnitzten hölzer- a
nen Pforten von S. Sabina; Streben nach lebendigster Bewegung in äusserst befangenen Formen. (Pforte gegen das Kloster.)

In all diesen Werken kämpft das Verlangen nach deutlicher und energischer Bezeichnung des Lebens mit einer mehr oder weniger grossen Ungeschicklichkeit; auch in der Formenbildung zeigt sich noch nicht das geringste Bedenken darüber, ob zum Ausdruck des Heiligen solche Gestalten und solche (oft skurrile) Geberden auch wirklich hinreichten. Um das Jahr 1200 stand die deutsche Kunst wie in allen Beziehungen so auch hierin hoch über der italienischen[1]).

Auch die meisten Arbeiten von 1200—1250 gehen nicht weit über dieses Niveau hinaus. Als Probe ist die Kanzel in S. Bartolommeo b
zu Pistoja zu nennen, von Guido da Como 1250, mit leblos zierlichen Reliefs. — Oder die meisten von den Sculpturen in der c
Vorhalle des Domes von Lucca. — Ungleich besser (aber vielleicht erst vom Ende des Jahrhunderts, obwohl noch vollkommen romanisch): die Reliefs mit dem Stammbaum und der Jugendgeschichte Christi, an d
den Pfosten des Hauptportals am Dom von Genua. Das Lunettenrelief mit dem Salvator und der Marter des heil. Laurentius ist viel geringer, und auch die steinerne Arca Johannes des Täufers in dessen Altar im Dom erreicht jene Thürpfosten an Schwung, Feinheit und Leben des Reliefs nicht.

In dieser Zeit trat nun ein grosser Künstler auf, Niccolò Pisano, dessen Wirksamkeit allein schon genügte, um der Sculptur eine ganz neue Stellung zu geben. Sein Styl ist eine verfrühte und desshalb bald wieder erloschene Renaissance; von antiken Reliefs, hauptsächlich Sarcophagen begeistert, erweckt Niccolò die gestorbene Formenschönheit wieder vom Tode. Aus jenen Vorbildern combinirt er mit ungemeinem Takt seine heiligen Geschichten so zusammen, dass sie ein lebendiges Ganzes zu bilden scheinen, und ergänzt und

---

[1]) Erst im XIV. Jahrhundert geht jene Herabstimmung durch die deutsche Geisterwelt, die man in zahlreichen Äusserungen nachweisen kann, aber noch nicht in ihrem Wesen ergründet hat.

verschmilzt Alles durch einen Natursinn, der wahrscheinlich eben erst durch den Anblick der Antike in ihm geweckt worden war. — Seine Arbeiten erreichen wohl bei weitem das Bessere des Alterthums nicht und können eher geschichtliche Curiosa von erstem Werthe als hohe und eigenthümliche Schöpfungen heissen. Für die Folgezeit hatten sie die grosse Bedeutung, dass durch sie die kindischen und abgestorbenen Formen der Frühern beseitigt waren, und dass der Geist des Jahrhunderts zwar nicht in antikem Gewande wie bei Niccolò selbst, aber in einer durch diesen kurzen Übergang wesentlich geläuterten Gestalt weiter arbeiten konnte.

Niccolò's frühstes bekanntes Werk ist das Relief der Kreuzab-
a nahme über der linken Thür der Vorhalle des Domes von Lucca (1233). Abgesehen von den reinen Formen, welche mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen an und zwischen den andern Portalen befremdlich contrastiren, offenbart sich der grosse Künstler durch eine höchst edle und geschickte Composition, welche die Momente der Anstrengung und des Seelenausdruckes vortrefflich vertheilt und damit ein ganz ausgebildetes Liniengefühl verbindet.

b Nach langer Zwischenzeit (1260) folgt die weltberühmte Kanzel des Battistero zu Pisa. (Den Inhalt der Darstellungen s. in den Reisehandbüchern.) Die Einwirkung der römischen Vorbilder besonders kenntlich in einer Anzahl weiblicher Köpfe (Madonna als Juno etc.), in der Behandlung der Haare, in der Darstellung des Nackten (wobei sich doch schon ein wesentlich neuer naturalistischer Zug einmischt, s. die Fortitudo); auch in der Darstellung der Thiere, z. B. der Pferdeköpfe bei der Anbetung der Könige, und der vier Löwen, auf welchen die Säulen ruhen. Dagegen ist die Gewandung mehr scharf und brüchig als bei den Alten. Im Ausdruck und in der Wahl der Motive zeigt sich viel Geist und Leben, aber das hohe Mass des Reliefs von Lucca fehlt gerade der Composition des Christus am Kreuz auf empfindliche Weise.

c An der berühmten Arca, dem Sarg des heil. Dominicus in dessen Kirche zu Bologna, gelten die Reliefs und die dazwischen befindlichen Statuetten des Sarcophages selbst als Werke des Niccolò. In Betreff der beiden vordern Reliefs (Belebung des Knaben und Verbrennung der Bücher) wird man diess wohl zugeben können; die

Bildung des Einzelnen ist hier so vorzüglich und so sehr von antiken Nachklängen beseelt, als an den Arbeiten in Toscana. Dagegen zeigen die Reliefs der Schmalseiten und der Rückseite eine viel geringere Arbeit; wenn sie auch unter Niccolò's Aufsicht entstanden sein mögen, von seiner Hand sind sie nicht. Die Zwischenstatuetten endlich erscheinen schon als Werke des entwickelten pisanischen Styles und könnten bei ihrer Vortrefflichkeit wohl von Giovanni herrühren.

(Im Camposanto zu Pisa wird dem Niccolò noch das unvollendete a
Relief einer Geburt Christi, N. XVIII, zugeschrieben.)

Den Übergang aus der Weise des Niccolò Pisano in die seines
Sohnes Giovanni macht die Kanzel im Dom von Siena, an welcher b
sie in der That Beide gearbeitet haben (1266? oder eher später?). Das Antikisirende ist hier schon ein halb erlöschender Nachklang und selbst in den ruhigen allegorischen Figuren nur noch stellenweise kenntlich; der jüngere Meister des dramatischen Ausdruckes behält das Feld. Die Löwen und Löwinnen, auf welchen die Säulen hier und an den Pisaner Kanzeln ruhen, sind vielleicht die ersten, und zwar durch antike Anregung ganz lebendig gewordenen Thierbilder des Mittelalters; die architektonische Anordnung des Ganzen vorzüglich.

Andern Nachfolgern scheint die Weise Niccolò's mehr imponirt zu haben als dem eigenen Sohn desselben. So dem Verfertiger der
Kanzel von S. Giovanni fuoricivitas in Pistoja (1270), an welcher c
sich wieder einige direkte Nachahmungen antiker Sarcophagfiguren finden[1]). Das Werk als Ganzes ist ziemlich geistlos, zum Beweis, dass man ein N. Pisano sein musste, um damals mit der Antike etwas Rechtes anzufangen.

Wo diese Zeit eigentlich hinauswollte, zeigt sich klar und vollständig in den Malereien Giotto's und seiner Schule, auf deren Besprechung (s. unten) wir hier der Kürze halb verweisen. Indess hat die Sculptur hier nicht nur, wie gewöhnlich, die zeitliche Priorität vor der Malerei voraus, sondern sie offenbart auch ganz eigenthümliche Züge, welche Erörterung verlangen.

---

[1]) Laut Vasari von einem Deutschen.

Es hatte sich seit der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts im Norden derjenige Styl gebildet, welchen man gegenwärtig wegen seines innern Zusammenhanges und gleichzeitigen Entstehens mit der germanischen oder gothischen Baukunst den germanischen nennt. Im Wesentlichen ist er eine Umbildung des bisherigen romanischen nach strengern architektonischen Principien; die Sculptur wird von der übermächtig gewordenen Baukunst in die Schule genommen und auf ganz bestimmte Functionen, auf gegebene Räume angewiesen. Eine germanische Statue ist so zu sagen unvollständig ohne die Nische, für welche sie gedacht ist. Sie hat mit ihrer geradlinigen Einfassung zu contrastiren durch ausgeschwungene Stellung; sie hat mit der Gliederung, der Schattenwirkung derselben zu wetteifern durch kräftigen und selbst scharfen Faltenwurf, überhaupt durch bestimmte Fassung ohne weiche Zerflossenheit. Was ihr von Schönheit und Ausdruck gegeben werden kann, concentrirt sich im Angesicht. Eine vollständige und allseitige Durchbildung war hiebei zwecklos, sogar unmöglich; doch hinderte diess nicht das Entstehen einer Anzahl Sculpturen vom höchsten relativen Werthe, wie z. B. diejenigen aus dem XIII. Jahrhundert an der Liebfrauenkirche zu Trier, am Strassburger Münster, in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg etc.

Von diesen Werken scheint nun der Sohn des Niccolò, Giovanni Pisano, den wir schon nebst dem Vater als Architekten kennen, angeregt worden zu sein, entweder durch einen Aufenthalt in Deutschland oder durch herübergekommene deutsche Künstler[1]).

Allein die italienische Baukunst machte der nordischen im Ganzen gerade diejenigen Zierformen nicht nach, welche im Norden die Umbildung in den germanischen Sculpturstyl motivirt hatten; und so war auch die Aneignung des letztern selbst eine zwar kenntliche, aber doch freie. Das Vorbild hätte auch lange nicht ausgereicht; Giovanni's Hauptgattung war, wie wir sehen werden, das reiche und bewegte Relief, das gerade im Norden nur ausnahmsweise zu einer solchen Anwendung gelangte. Bald darauf ging es in der Malerei ähnlich;

---

[1]) Deren (laut Vasari) eine Anzahl in seiner Nähe waren.

auch sie erhielt im Süden ungleich weitere Räume und freiere Aufgaben als im Norden.

Auf der Grenze des neuen Styles stehen die biblischen Reliefs, mit welchen die untern Theile der Fassade von Orvieto (seit a 1290) bedeckt sind. Es ist noch die Schule Niccolò's, doch schon vorwiegend unter dem Einfluss Giovanni's. Eine Anzahl ihm selbst zugeschriebener Scenen zeigen zuerst in der italienischen Kunst eine selbständige Composition im höhern Sinne mit kenntlichem Liniengefühl; diess wohl eher eine Frucht der Thätigkeit seines Vaters als der nordischen Einwirkung. Aber schon zeigt sich auch der Charakteristiker und der Darsteller des dramatischen Ausdruckes um jeden Preis, dem später auch das Heftige und Hastige zur Gewohnheit wird.

Schon etwas früher (um 1280) hatte er die untere Schale des b grossen Brunnens in Perugia [1]) mit jener Masse von biblischen, allegorischen und parabolischen Relieffiguren geschmückt. Vortrefflich lebendige Bewegungsmotive und glückliche Anordnung im Raum geben ihnen einen höhern Werth als die noch etwas schwankende plastische Behandlung.

Nur wenige sichere Werke sind aus Giovanni's reifster Zeit vorhanden. Als Architekt in ganz Italien beschäftigt, brachte er wohl auch seine plastischen Grundsätze überall hin (was freilich eher zu vermuthen als zu beweisen ist), behielt aber gewiss wenig Musse für eigene Arbeiten.

Der Hochaltar im Dom von Arezzo ist in decorativer Be- c ziehung ein merkwürdiges Denkmal der Ziellosigkeit, welche dem Italienisch-Gothischen anhing, als es die Consequenzen seiner nordischen Vorbilder verschmähte (S. 163); neben deutschen Altarwerken, welche die Kirche selbst in leichter, idealer Durchsichtigkeit nachahmen, könnte er auf keine Weise bestehen. In den Reliefs und Statuetten aber, womit das Werk bekleidet ist, erscheint Giovanni Pisano als Bildhauer auf seiner vollen Höhe. Es ist kaum möglich, diese Geschichten der Ortsheiligen und der Maria, diese Halbfiguren

---

[1]) Noch zwei Jahre vorher hatte auch der alte Niccoló an diesem Brunnen gearbeitet — was? weiss man nicht.

von Propheten und Engeln, diese Apostelgestalten für die gegebenen Räume geistvoller zu componiren.

a Keine andere Schöpfung bezeichnet aber die Sinnesweise Giovanni's deutlicher als die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja (1301), ein kleines Werk, doch überquellend von geistigem Reichthum, der die formale Überladung vergessen lässt. In den Reliefs ist die Klage der Mütter von Bethlehem, die Gruppe der Frauen unter dem Kreuz in ihrer Art unvergleichlich; von den Eckstatuetten geben die Sibyllen, tief erregt von den Einflüsterungen der sie begleitenden Engel, das Höhenmass des Ausdruckes, welcher dem grossen Meister zu Gebote stand. Die anatomische Schärfe des Nackten zeigt allerdings u. A., dass sein Ziel ein einseitiges war. — Immerhin möchte diese Kanzel sein reifstes Werk und z. B. derjenigen im Dom von Siena, welche ähnliche Motive unsicherer durchführt, weit vorzuziehen sein.

Es folgt das schon bei den Decorationsarbeiten erwähnte Grab-
b mal Benedicts XI. († 1304) in S. Domenico zu Perugia, mit der edeln liegenden Statue des Verstorbenen; auch die den Vorhang ziehenden Engel in ihrem lebendigen Schreiten sind vortrefflich; die obern Statuetten schon mehr conventionell.

c Das letzte grössere Werk (1311), die Kanzel im Dom von Pisa, wurde später auseinandergenommen; die einzigen sichtbaren Stücke findet man eingemauert theils noch an der Kanzel selbst (man beachte auch die beiden Löwen), theils auf einer der obern Galerien des Do-
d mes. (Die sechs Reliefs über den Thronen im Chor, von welchen man die beiden mittlern für Giovanni's Werk halten könnte, sind von spätern Künstlern der Schule.) Ein Übergang in das Gesuchte und Manierirte ist hier im Ganzen nicht zu verkennen; die Eckfiguren haben schon etwas gewaltsam Interessantes, worin auch die kenntliche Verwandtschaft Giovanni's mit Michelangelo liegt.

Noch in seiner Blüthezeit aber hat Giovanni in der Madonna war
e zwischen zwei Engeln (Lunette der zweiten Südthür am Dom von Florenz) den Typus der Himmelskönigin so festgestellt, wie er von der ganzen Sculptur des germanischen Styles reproducirt werden konnte. Es ist eine schöne und reiche Bildung, eine Fürstin, grandios einfach gehalten, aber ohne irgend einen besondern Zug schwärmerischer Innigkeit. Sonst geht Giovanni, auch wo er ruhig bleibt, nicht auf

eigentliche Schönheit aus; im Nackten ist er Naturalist, in den Köpfen mehr lebendig und (wo der Gegenstand es gestattet) jugendlich voll, als holdselig. Immer aber sind die conventionellen byzantinischen, die rohen romanischen Formen durch seinen Vater und durch ihn entschieden beseitigt.

In Pisa selbst werden dem Giovanni noch mehrere Madonnen zugeschrieben: diejenige auf dem Vordergiebel des Domes; die thro- a nende Madonna mit Engeln in dem Baldachin über der einen Thür b des Camposanto (für ihn zu leblos). (Vasari führt noch andere Madonnen an.)

Einen nahen Anspruch auf seinen Namen möchten die Prophetenfiguren in den Füllungen zweier Beichtstühle zu S. Micchele in Borgo c haben.

Wie weit die ihm beigelegten Arbeiten im Camposanto ihm d angehören, ist schwer zu entscheiden. Am ehesten wohl die edle Statuette des Petrus (bei II.), vielleicht auch die bedeutende Gruppe (N. 47) einer Caritas, über den zusammengestellten Figuren der vier Cardinaltugenden, so viel harte Manier auch darin sein mag; sie könnte etwa für hohe, entfernte Aufstellung berechnet gewesen sein. (Die Nackte von den untern Figuren verräth die Nachbildung eines Venusmotives, in Giovanni's Formen.) Auch bei dem Heiligen mit der Wage (N. 136) über einer Basis mit den sieben freien Wissenschaften (nebst der Philosophie als Königin) wird man am ehesten an Giovanni denken dürfen. Vollends kann der barocke Hercules (N. 2) kaum von einem andern sein als von dem Sohne Niccolò Pisano's; Kopf und Seitenprofil des Ganzen sind der Antike entnommen, die magere Bildung durchaus naturalistisch.

Auch das Weihbecken mit den Statuen der vier Evangelisten im e rechten Querschiff des Domes steht der Art Giovanni's noch sehr nahe.

In Padua findet sich noch ein bezeichnetes Werk Giovanni's: „Joh'is magistri Nicoli"; nämlich das Grabmal des Errico Scrovegno f hinter dem Altar in Madonna dell' Arena (1321). Maria, im Gespräch mit dem ganz bekleideten Kinde auf ihrem Arm, und die beiden Engel sind nicht bloss in der Art, sondern recht sehr in der Manier des Meisters; die Statue des Verstorbenen dagegen ist als eines der frühesten Werke, welche seit Untergang der römischen Kunst den Na-

men eines vollendeten Porträts verdienen, von grossem Interesse; im Eifer des neugewonnenen Kunstvermögens hat Giovanni den Kopf und die Hände so im Einzelnen charakterisirt, wie etwa Balth. Denner zu thun pflegt.

Von seinen mit Namen genannten Schülern und Nachfolgern wird das Sichere unten aufgezählt. Seine Schule als Ganzes aber giebt sich in den zahlreichen Sculpturen des XIV. Jahrhunderts in und ausser-
a halb Pisa kund. In Florenz gehören z. B. die Statuetten mehrerer Gräber zu S. Croce wahrscheinlich hieher; die grosse plastische Werkstatt war eben damals überhaupt Pisa und nicht Florenz, sodass auch die geborenen Florentiner dort Lehre und Anregung empfangen mochten.

In Pisa haben, wie es scheint, verschiedene Schüler noch bei Giovanni's Lebzeiten die vielen Statuetten an der Aussenseite der
b von ihm erbauten S. Maria della Spina verfertigt, die denn auch von sehr verschiedener Güte sind. Ganz trefflich und rein einige der zwölf gegen den Christus in der Mitte gewendeten Apostel, auch einiges am vordern Giebel.

Noch unter Giovanni's Einfluss möchte auch die liegende Grab-
c statue Heinrichs VII. im Camposanto mit dem edel gewendeten Haupt und dem ganz vorzüglich drapirten Kaisermantel gearbeitet sein; die Apostel am Sarcophag zeigen unmittelbar den Styl seiner Schule. (Die sitzende Statue desselben Kaisers am andern Ende des Gebäudes ist nebst ihren Begleitern ein rohes Werk dieser Zeit.)

Die spätere Zeit der Schule giebt sich u. a. durch ein zierliches Raffinement der Gewandung kund, wie diess z. B. an der schönen
d (verstümmelten) Madonna im Camposanto N. 179 zu bemerken ist, auch an der Gruppe eines Apostels mit zwei Propheten N. 69 u. s. w.

Alles in Allem gerechnet, ist Giovanni der einflussreichste Künstler seiner Zeit gewesen. Ohne ihn hätte es keinen Giotto gegeben oder einen andern und befangenern. — Giotto verdankt ihm gewiss mehr als seinem Lehrer Cimabue.

Von den Mitgenossen Giovanni's, die wir uns hauptsächlich beim Dom von Orvieto um ihn versammelt denken dürfen, ist der als Bau-

meister berühmte Florentiner **Arnolfo del Cambio** mit grösserer Befangenheit auf den germanischen Sculpturstyl eingegangen. Am Brunnen von Perugia beweisen es die Statuetten der mittlern Schale; a sie stehen, als fühlten sie Nischen um und über sich. Auch die Figuren an den Tabernakeln von S. Paul und S. Cecilia in Rom haben b bei würdiger Gemessenheit doch etwas Unfreies, das von Giovanni's Art weit abweicht.

Agostino und Angelo von Siena, die Erbauer der hintern Fronte des dortigen Domes (S. 135), haben ausser ihrer Mitarbeit in Orvieto nur ein Hauptwerk hinterlassen, von nur zweifelhaftem Werthe. Die Sculptur ist schon seit der Trajanssäule immer in Verlegenheit gewesen, wenn sie eine Übermasse von Thatsachen an einem und demselben Denkmal verewigen sollte. So haben sich auch die Beiden wenig zu helfen gewusst, als sie 1330 das Mausoleum des politisch und kriegerisch berühmten Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo c (Seitenschiff links) arbeiteten. Die übliche Form — eine Nische mit Sarcophag und Giebel — behielten sie vergrössert bei und erzählten dem Beschauer in vier Reihen von je vier Reliefs übereinander die Thaten des Helden. Da Vasari's Aussage sich streng genommen nur auf die Anordnung des Grabes im Ganzen bezieht, so möchte es wohl zweifelhaft bleiben, dass Giotto zu diesen ziemlich ungeschickten Compositionen die einzelnen Zeichnungen geliefert habe. Viel besser sind die zwischen den Reliefs angebrachten Statuetten.

Auch die letzten **Cosmaten** wurden sowohl decorativ als plastisch vom Styl und vielleicht vom persönlichen Einfluss Giovanni's berührt, und die oben erwähnten Prälatengräber in der Minerva und in d S. Maria maggiore zu Rom (S. 166, b und c) möchten leicht zum Lie- e benswürdigsten der ganzen Richtung gehören. Die stille Weihe, welche über diesen nur aus wenigen aber schön geordneten Elementen bestehenden Denkmälern ruht, hat der ungleich vielseitigere Meister mit seinem Reichthum nie erreicht. — (Die Statue Carls von Anjou, ehe- f mals im untern Saal des Senatorenpalastes auf dem Capitol, wo sie indess 1853 nicht mehr zu finden war, ist ein im Ganzen sehr ungenügendes, aber als Porträt wichtiges Werk, von unbekannter Hand.)

Von Giotto selbst, und zwar aus den letzten Jahren seines Lebens (1334—36) sind die sämmtlichen Reliefs an den beiden untern Stockwerken des Campanile beim Dom von Florenz entworfen und zum Theil selbst in Marmor ausgeführt (die übrigen von Andrea Pisano und Spätern). Composition und plastischer Styl erregen hier ein geringeres Interesse als der Inhalt, welcher eine Art von Encyclopädie alles profanen und heiligen Thuns der Menschen zu geben sucht. Das Einzelne findet man u. a. in Försters Handbuch verzeichnet. Bei Anlass der Malerei werden wir auf die Anschauungsweise zurückkommen, welche dergleichen Aufzählungen in der damaligen Kunst hervorrief (dergleichen auch der Brunnen von Perugia eine liefert). Jede Kunstepoche braucht einen Gedankenkreis dieser Art, an dem sich die Form entwickeln und äussern kann und der zugleich an sich ein bedeutendes culturgeschichtliches Zeugniss ist. Manche überschätzen ihn wohl auch und legen eine Tiefe hinein, die nicht darin ist.

a

Bei diesem Anlass eine Bemerkung über den Unterschied der christlichen und der antiken Symbolik überhaupt. Die christliche ist nicht volksthümlichen Ursprunges, nicht mit der Religion und mit der Kunst von selbst entstanden wie die antike, sondern durch Combination und Abstraction Gelehrter und Wissender aus den verschiedensten Stellen der Bibel gewonnen. Schon desshalb hat sie nur eine bedingte Gültigkeit in der Kunst erreicht. Nun kam aber noch aus der gelehrten Theologie und Philosophie ein starkes Contingent abstracter allegorischer Begriffe hinzu, welche ebenfalls von der Kunst eine sinnliche Belebung verlangten. Schon im Alterthum kömmt Ähnliches vor, aber anspruchloser und weniger buchmässig. Wenn man aber inne wird, welchen heiligen Ernst und welche Treue Giotto und die Seinigen diesem Gedankenkreise widmeten, so bleibt kein Zweifel, dass sie davon überzeugt und beglückt waren. Die Gegenstände sind zeitlich bedingt, wenn nur das Gefühl, welches die Künstler daran knüpfen, ein unendliches ist! —

Ihre plastischen Aufgaben waren allerdings viel einfacher als diejenigen auf dem Gebiete der Malerei. Es ist die immer von Neuem dargestellte Madonna zwischen anbetenden Engeln, meist in der Haltung, die ihr Giovanni Pisano gegeben, ohne irgend ein Streben nach

besonderm Pathos oder besonderer Verklärung, aber immer schön und bedeutend, und in der Arbeit gewissenhaft; dieser Typus bildet die feste Basis, ohne welche vielleicht die freisten, herrlichsten Madonnen des XVI. Jahrhunderts nicht so vorhanden wären, wie sie sind. Sodann wurden biblische und auch legendarische Scenen im Relief behandelt, und auf diesem Gebiet einzelne Aufgaben so vollendet geistvoll gelöst, wie vielleicht seither nie wieder.

Gerade der nächste, den wir hier zu erwähnen haben, Andrea Pisano, übertrug das Darstellungsprincip Giotto's, unter dessen nächstem Einfluss er arbeitete, mit wahrhaft hohem Bewusstsein in die bedingtern Formen der plastischen Kunst. Von ihm ist die eherne a Südthür am Baptisterium zu Florenz (1330 oder wenig später) mit den Geschichten Johannes des Täufers. Hier ist ein Fortschritt auch über Giovanni hinaus; zwar wird dessen Detailbelebung schon des kleinern Massstabes wegen nicht erreicht, allein die Grenzen des Reliefs sind hier viel richtiger erkannt und festgehalten. Es ist vielleicht die reinste plastische Erzählung des ganzen germanischen Styles; Andrea giebt das Seinige wunderbar in Wenigem, mit dem sichersten Gefühl dessen, was in dieser Gattung überhaupt zu geben war, während Giovanni mit seinem Reichthum sich überstürzt hatte. Die Heimsuchung, die Enthauptung, die Überreichung des Hauptes (bloss zwei Figuren), die Grabtragung, die Grablegung des Johannes sind Motive von einfachster Schönheit. Die acht theologischen und moralischen Tugenden in den untern Feldern können ebenfalls in ihrer Art einzig heissen, vor allem die Figur der „Hoffnung". — Die drei Propheten- b statuen am Campanile (Südseite) sind in ihrer Art viel weniger bedeutend.

Andrea's Sohn, Nino Pisano, erscheint eigenthümlich getheilt. Im Styl der Gewandung möchte er wohl durch Adel, Gemessenheit und schöne Durchführung den Höhepunkt der pisanischen Schule bezeichnen; auch in den Stellungen seiner ruhigen Figuren hat er nichts von dem Gesuchten, was z. B. den spätern Arbeiten Giovanni's nachgeht; dafür ist seine Bildung der Köpfe und Hände schon auffallend realistisch. Auf dem Hauptaltar von S. Maria della Spina in Pisa ist c nicht nur der Petrus mit starken Adern der Hände, mit gerunzelter Stirn, sondern auch die Madonna mit allerlei Zügen einer nicht mehr

jungen Frau dargestellt; auf der andern Seite Johannes der Täufer.
a — Die gegenüberstehende Reliefmadonna des kleinern Altars (in der
Handlung des Säugens) zeigt eine etwas idealere Bildung. — In S.
b Caterina (Cap. rechts neben dem Chor) ein Engel Gabriel und eine
Madonna, ersterer eine der schönsten pisanischen Statuen, auch letztere von trefflicher Arbeit, aber einem nichts weniger als hohen Typus
(1370). An dem dortigen Erzbischofsgrab (links neben der Thür),
vom Jahr 1342, möchten doch wohl nur die untern Reliefs von Nino
sein; die obern Figuren sind zu ungeschickt.

Weniger eigenthümlich als Nino ist sein Bruder Tommaso Pi-
c sano. Von ihm ist der Altar N. 33 im Camposanto und die kleine
Madonna N. 172, gute fleissige Arbeiten.

Den Ausgang der pisanischen Schule in die Art des XV. Jahr-
d hunderts, etwa in der Art des Quercia, bezeichnen ein paar Reliefs
in S. Sisto zu Pisa. (Sonstige pisanische Sculpturen s. S. 570.)

Die damaligen sienesischen Bildhauer, gleich Agostino und
Agnolo mehr von Giovanni Pisano's Geist als von dem der gleichzeitigen Maler ihrer Stadt berührt, haben einige nicht unbedeutende
e Werke hinterlassen. Die Sculpturen an der Fassade des Domes, theils
von dem frühern Bau entlehnt, theils modern, geben keinen Massstab.
f Im Dom von Pistoja (rechts) ist das Grabmal des Rechtsgelehrten
Cino (1337) eine naive Arbeit des Sienesen Cinello; der Verstorbene
g ist als Docent nebst Zuhörern dargestellt[1]). Im Dom von Florenz
sieht man gegen Ende des rechten Seitenschiffes oben auf einem Ausbau schwebend ein Bischofsgrab von dem Sienesen Lino di Camaino,
mit gutem Relief, sonst merkwürdig durch die für diese Höhe mit
Recht sitzend, aber als sitzende Leiche gebildeten Bischofsstatue. —
Von Lino ist auch das mehr decorativ wichtige Grabmal des Bischofs

1) Diese Art von Professorendenkmälern ist dann besonders häufig in Bologna wiederholt
* worden, wo man dergleichen sowohl vom Styl des XIV. als des XV. Jahrhunderts, z. B.
** im Klosterhof von S. Domenico, im Chorumgang von S. Giacomo etc., mehrere findet.
Die bessern zeigen in den Zuhörern einen abwechselnden, bisweilen tief gemeinten Ausdruck (Staunen, Sinnen, Federspitzen, Nachschreiben u. s. w.).

Aliotti im rechten Querschiff von S. Maria novella (die Reste seines a
Altars im rechten Querschiff des Domes von Pisa habe ich nicht finden
können). — Ein ganz später Sieneser, der sich Ego Jacobus magistri
Petri de senis 1422 unterzeichnet, und den man nach Vasari's (schwerlich richtiger) Annahme für Jacopo della Quercia (s. unten) hält,
schuf den Altar der Sacramentscapelle in S. Frediano zu Lucca, b
Madonna zwischen vier Heiligen in gothischen Baldachinen, deren
Spitzen in Halbfiguren von Propheten auslaufen, anmuthvolle germanische Figuren, deren späte Entstehung sich nur durch das übermässige
Faltenwerk verräth. (Die Reliefs der Predella sind dann wieder für
Quercia zu frei und zu entwickelt; sie erinnern eher an die Arbeiten
eines Benedetto da Majano.)

Von Niccolò Aretino sind zwei unter den Statuen der Pa- c
triarchen am Campanile zu Florenz (Ostseite) und die Lunettengruppe
an der Misericordia zu Arezzo, mittelgute Arbeiten. Bei weitem d
origineller die sitzende Statue des Marcus im Dom zu Florenz (erste e
Chorcapelle links).

Im Innern des Bigallo zu Florenz (jetziger Archivraum) ist eine f
Madonna zwischen zwei manierirten Engeln, von Alberto di Arnoldo (um 1360), ein mehr fleissiges als geistvolles Werk. (Die
kleine Madonna aussen am Gebäude wird dem Nic. Pisano beigelegt,
was auf sich beruhen mag. Die Füllfiguren der Architektur, Propheten und Sibyllen, sind ziemlich roh gegebene Schulmotive.)

Weit der bedeutendste der Schule in der zweiten Hälfte des XIV.
Jahrhunderts ist hier wie für die Malerei Andrea (di Cione, genannt) Orcagna (1329—89). Die Sculpturen seines berühmten und
überaus prächtigen Tabernakels in Orsanmicchele (1359) sind schon g
sachlich wichtig als Inbegriff dessen, was sich von kirchlicher Symbolik an Einem Kunstwerk zusammenstellen liess. Im plastischen
Styl ist Orcagna wie A. Pisano dem Giovanni Pisano durch Ruhe
und Gemessenheit überlegen; die Figuren stehen auch in einer höhern
Linienharmonie mit der Decoration; allein die Formenschönheit erscheint als eine etwas allgemeine und nicht ganz lebendige. (Das
Bedeutendste einige köstliche Füllfiguren an den Pfeilern und das

Relief der Rückseite.) — Nach meinem Dafürhalten haben die Relief-
a medaillons der Loggia de' Lanzi (Tugenden[1]) und Madonna, nach
1375) einen höhern und reinern Schwung; schon die verwitterten
b Aussenstatuetten an den Fenstern von Orsanmicchele, wahrscheinlich ebenfalls von Orcagna, sind denjenigen des Tabernakels zum Theil mindestens gleich an Werthe. (Es stehen ähnliche auch innen am Stabwerk der Fenster, allein so beleuchtet, dass man kaum ihr Dasein bemerkt.)

Von einem Nachahmer Orcagna's (nicht von Andrea Pisano, wie
c man schon gemeint hat) ist der Taufstein im Baptisterium, dessen figurenreiche Reliefs, lauter Taufen darstellend, des Formates wegen sehr langgestreckte Gestalten zeigen. Dabei eine fleissige und nicht geistlose Arbeit.

Von einem späten Trecentisten, Simone da Fiesole, mag
d die thronende Madonna in Orsanmicchele (Wandnische links) wenigstens erwähnt werden, als Specimen dieser Art.

---

e Prachtarbeiten wie der silbervergoldete Altar im Dom von Pistoja (hintere Capelle rechts, gewöhnlich verdeckt) bilden in den Zeiten einer blühenden Steinsculptur nicht mehr eine die Kunst bestimmende Gattung, sondern hängen von dem Bildungsgrad der Steinsculptur ab und kommen den Werken derselben nicht einmal durchgängig gleich, weil der enge Raum und der kostbare Stoff den Künstler bindet. Eine streng chronologische Besichtigung ist indess bei einem Werke, an welchem das ganze XIV. und XV. Jahrhundert hindurch ciselirt wurde, immer sehr lehrreich. (Das Beste enthält wohl die untere Tafel rechts, von Leonardo di Ser Giovanni, 1366.) Der ehemalige decorative Zusammenhang des Ganzen, als der Altar noch frei stand,
f bleibt zweifelhaft. — Den Silberaltar im Baptisterium zu Florenz, von ähnlichem Werth, hat der Verfasser nicht gesehen.

Von einem späten Florentiner dieser Richtung, Andrea da Fiesole (der mit dem 100 Jahre jüngeren Andrea Ferrucci nicht zu ver-

[1]) Nach Andern zum Theil von Jacopo di Pietro.

wechseln ist), sind einige Denkmäler in Bologna zu beachten, meist Professorengräber der oben (Seite 574, g) beschriebenen Gattung. So eines des Juristen Saliceti (1403) im Klosterhof von S. Martino mag- a
giore; ein anderes des Bartolommeo Saliceti (1412) im Klosterhof von b
S. Domenico (die Eckstatuen und oben der zweite Apostel neben der Madonna fehlen; das Relief der Zuhörer und die Putten an den Consolen unten sind gut und lebendig, die liegende Statue weniger).

Von ähnlichem Styl, doch schon mehr in der Art des XV. Jahrhunderts, das vortreffliche Grabmal des Juristen Antonio Bentivoglio c
im Chorumgang von S. Giacomo maggiore; von den Statuetten sind zumal die der vier Tugenden lebendig und ausdrucksvoll.

Die sonstigen bolognesischen Sculpturen germanischen Styles sind meist ebenfalls von Fremden gearbeitet. Unter den Urhebern der ziemlich unbedeutenden Heiligenbrustbilder am Sockel von S. Petronio d
wird auch ein Deutscher, Hans Ferrabech, genannt, welchem der S. Paulus angehört. Von dem Venezianer Jacopo Lanfrani ist das Denkmal des Taddeo Popoli in S. Domenico, Nebencapelle des e
linken Querschiffes, vom Jahr 1347, und dasjenige des Juristen Cal- f
derini, † 1348, im dortigen Klosterhof; beides befangene Arbeiten.

Sonst geben z. B. die Sculpturen am obern Theil des Dompor- g
tals zu Ferrara einen Massstab für dasjenige, was etwa um 1300 unabhängig von den Pisanern in diesen Gegenden erreicht wurde. (Madonna; das Weltgericht als Fries; drüber im Giebel der Weltrichter mit Heiligen und musicirenden Ältesten; weiter unten zu beiden Seiten Abrahams Schooss und der Schlund der Hölle.) Bei mancher Ungeschicklichkeit sind doch Köpfe und Gewandmotive fast durchgängig energisch und in ihrer Weise schön, das Ganze völlig aus einem Guss.

Nächst Pisa ist wohl Venedig derjenige Punkt Italiens, wo die Sculptur des germanischen Styles ihre wichtigste Werkstätte hatte. Alle venezianische Malerei des XIV. Jahrhunderts, sowohl die noch byzantinische als die halb giotteske, steht an innerer Bedeutung hinter der gleichzeitigen Sculptur zurück. Die mangelnde Grossräumigkeit der

Gebäude führte bei sonst reichen Mitteln von selbst auf einen Ersatz durch plastischen Schmuck, und bei einem so durchgehenden Bedürfniss konnte sich auch eine Schule und eine Tradition entwickeln.

Eine gewisse Einwirkung von der pisanischen Schule her ist wohl
a nicht zu läugnen. Man sieht am vordern Portal von S. Maria de' Frari eine treffliche Madonnenstatue, welche von Niccolò Pisano sein soll, der bekanntlich durch den Bau dieser Kirche zuerst den germanischen Baustyl nach Venedig brachte (S. 137, c). Aus der pisanischen Schule ist sie jedenfalls, und vielleicht existirt noch Anderes mehr von dieser Art[1]). Ausserdem aber hat der Norden, wie auf Giovanni Pisano, so auch auf die venezianischen Sculptoren eingewirkt, und zwar auf diese sehr unmittelbar. Man erkennt diesen Einfluss in der eigenthümlichen Rundung der jugendlichen Köpfe, in der grössern Strenge der Gewänder, in den ausgeschwungenen Stellungen (vgl. Seite 566), welche bei den Pisanern ebenfalls, aber in einer andern Nuance vorkommen. Das Wesentliche aber ist, dass dieser Styl an einer ganzen Anzahl von Werken mit Geist und Leben gehandhabt wurde.

Die geschichtlichen Anhaltspunkte sind nur spärlich vorhanden, oder dem Verfasser nicht genügend bekannt. — Der erste notorische Meister ist Filippo Calendario, welcher um 1350 den Dogenpalast erbaute und mit Sculpturen versah. Es sind diess grössere
b Relieffiguren an den Ecken (Taufe Johannis, Sündenfall, Engel etc.), und ganz besonders die figurirten Capitäle der untern Ordnung. Wenn auch die geistvollsten und zierlichsten — unläugbar diejenigen zunächst bei S. Marco — erst von spätern Meistern sein sollten, so enthalten doch auch die übrigen (gegen die Riva und die ersten gegen die Piazzetta hin) eine Menge von originell gewendeten, ausdrucksvollen Figürchen (meist allegorischen Inhaltes). Die Hochreliefgruppe „Salomo's Urtheil", an der Ecke gegen S. Marco, ist als Ganzes ungeschickt, im Einzelnen aber sehr würdig und wohl nicht viel später als Calendario[2]).

---

[1]) Vasari hatte eine dunkle Kunde, dass Andrea Pisano an S. Marco gearbeitet habe.

[2]) Von dem bei Anlass von Bologna erwähnten Venezianer Lanfrani ist in Venedig nichts erhalten.

In die letzten Jahrzehnte des XIV. Jahrhunderts fällt dann die Thätigkeit der Brüder Jacobello und Pierpaolo delle Massegne von Venedig. Von ihnen sind die vierzehn Statuen der Apostel a mit Maria und S. Marcus, welche in S. Marco auf dem Geländer stehen, das den Chor vom Querbau abschliesst; ebenso das Dogengrab Antonio Venier im linken Querschiff von S. Giovanni e Paolo; ausser- b dem möchte ich ihnen das schöne Lunettenrelief über dem Eingang c zum Vorhof von S. Zaccaria (Madonna mit Johannes dem Täufer und S. Marcus) und in der Taufcapelle von S. M. de' Frari (sog. Cap. S. d Pietro, links) die fünf Statuen an der Wand über dem Taufbecken, sowie die fünf obern Halbfiguren des dortigen Altars zuschreiben. (Die fünf untern ganzen Figuren sind etwa 60 Jahre neuer.) Vielleicht dürfen wir auch die ehemalige Decke der Pala d'oro im Schatz von S. e Marco hierherrechnen; sie enthält (in vergoldeter getriebener Arbeit) die Gestalten der Apostel[1]). — Mit einer meist etwas gedrungenen Bildung wird man in den genannten Werken eine ernste Anmuth, einen gediegenen Ausdruck und jenen idealen Schwung der Gewandung verbunden finden, den die Pisaner durch eine mehr zierliche Lebendigkeit ersetzen.

Den Mastro Bartolommeo, welcher den Übergang in den Styl des XV. Jahrhunderts bezeichnet, versparen wir auf die folgende Periode. — Von der grossen Menge anonymer Arbeiten germanischen Styles, welche bis in die ersten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts herabreichen, sind hauptsächlich diejenigen an S. Marco hervorzuheben.

Und zwar wird es hier wohl gethan sein, den ganzen ältern plastischen Vorrath dieses wundersamen Gebäudes im Zusammenhang zu

---

[1]) Mit diesen Arbeiten ist der grosse Marmoraltar von S. Francesco in Bologna, welcher * ebenfalls dem Jacobello und Pierpaolo von Venedig zugeschrieben wird, kaum zu vereinigen. In dieser ausgezeichneten Arbeit ist statt des eigenthümlichen Schwunges der Massegne in Haltung und Gewandung eher eine Zerbröckelung in kleine Motive und eine steife Stellung zu bemerken. Von den Charakterköpfen sind einige recht schön. — Auch dem Agostino und Agnolo von Siena, welchen Vasari den Altar zuschreibt, gleicht der Styl wenig.

besprechen. Ein grosses Stück der Geschichte der Sculptur lässt sich hier mit Beispielen aus den verschiedensten Jahrhunderten belegen.

a Zunächst sollen antike Bildwerke daran vorkommen. Es ist möglich, dass unter den Kleinigkeiten, die an der Nordseite eingemauert sind, sich etwas der Art befindet; dagegen sind die beiden Reliefs mit Thaten des Hercules an der vordern Fassade wohl nichts anderes, als sehr merkwürdige Versuche eines wohl noch mittelalterlichen Bildhauers (XIV. Jahrhundert?), griechische Reliefs nachzuahmen.

b Altchristlich ist sodann der Architrav des äussersten untern Fassadenfensters links; — er bezeichnet das äusserste plastische Unvermögen vielleicht des X. Jahrhunderts, das sich nur durch Zusammensetzung alter (und schlechter) Sarcophagbruchstücke zu helfen wusste, um ein Stück biblischer Geschichte zusammenzubringen. Desselben Styles ist wohl auch die Reliefplatte in der Capelle Zeno (rechts), so wie einiges an der Nordseite der Kirche; der zum Dogengrab (Morosini) benützte Sarcophag in der Vorhalle zeigt diesen Styl gänzlich barbarisirt.

Inzwischen griff Byzanz dem plastisch verwahrlosten Venedig unter die Arme, durch übersandte oder von griechischen Bildhauern an Ort und Stelle gearbeitete Reliefs (Seite 555)[1]. Die Madonna in
c der Capelle Zeno (links) und die fast weggeküsste am ersten Pfeiler des rechten Querschiffes gelten als Arbeiten aus Constantinopel; eine Anzahl Reliefplatten mit Madonnen und einzelnen Heiligen in der Kirche (an Pfeilern und Wänden vertheilt), dann die vier Reliefs zwischen den fünf untern Hauptbogen der Fassade (Madonna, S. Demetrius, S. Georg und S. Michael) und diejenigen an den entsprechenden Stellen der Nordseite sind eher venezianisch-byzantinisch, nur dass die letztgenannten sich schon wieder mehr der abendländischen Weise zuneigen.

---

[1]) Die beiden Porphyrreliefs, jedes mit einem sich umarmenden Fürstenpaar, aussen bei
* der Porta della Carta, angeblich von Ptolemäus hergebracht und als „Harmodius und Aristogiton" benannt, sind wohl nichts anderes als Denkmäler irgend einer byzantinischen Doppelregierung, „concordiæ augustorum". Ähnliche Darstellungen, aus vielleicht früherer Zeit und eben so barbarisch, findet man an zwei Porphyrsäulen in der vaticanischen
** Bibliothek.

Neben der Thätigkeit der Byzantiner nämlich hatte sich auch der ganz verkommene altchristliche Styl wieder aufgerafft; wir haben bereits erwähnt, wie aus den Elementen des römischen Styles ein neuer romanischer entstand, und dieser scheint nun in Venedig geraume Zeit neben dem byzantinischen einhergegangen zu sein. Sein erstes Lebenszeichen sind die peinlich mit Geschichten bedeckten Säulen, welche a
den Tabernakel des Hochaltares tragen; vielleicht eine Reminiscenz der Trajanssäule, nur nicht in der Spiralfolge, die z. B. S. Bernward seinen Reliefs an der Säule auf dem Domplatz zu Hildesheim glaubte geben zu müssen. (Ungefähr gleichzeitig, im XI. Jahrhundert.) Anderes dagegen ist von ausgebildetem, zum Theil sehr gutem romanischem Styl, wie denn diese merkwürdige Kirche auch im Bereich der Mosaiken neben vorherrschenden byzantinischen Compositionen auch ein ausgedehntes Denkmal romanischer Malerei — die Mosaiken in der Vorhalle — aufweist.

Diese romanischen Sculpturen finden sich an der Bogeneinfassung b
der mittlern Hauptthür (Tugenden, Sibyllen, Verrichtungen der Monate) und an derjenigen des Portals der Nordseite (Propheten, Engel, Heilige, nebst einer noch halbbyzantinischen Geburt Christi in dem birnförmigen Felde über der Thür). Auch die vier vergoldeten Engel unter der Mittelkuppel und derjenige an dem einen Pult gehören hieher. — Einen Übergang in den germanischen Styl zeigt dann die Bogeneinfassung der Nische über der mittlern Hauptthür (sitzende und lehnende Propheten, eine Menge von Gewerken und Verrichtungen, die hiemit in den Schutz des heil. Marcus befohlen werden); auch die vier Statuetten in der Capelle Zeno, dem Altar gegenüber, gehören diesem Übergangsstyl, d. h. etwa der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts an. Zwar ist hier nichts, was mit der plastischen Sicherheit und Fülle eines Bened. Antelami (Seite 562) wetteifern könnte, allein als belebte und sorgfältige Arbeiten verdienen zumal die letztgenannten Bogeneinfassungen alle Beachtung.

Für den vollendeten germanischen Styl Italiens ist sodann die Marcuskirche eines der wichtigsten Gebäude ausserhalb Toscana's. Im XIV. Jahrhundert erhielten die halbrunden obern Abschlüsse der c
Kirche ihre prächtige Bekleidung mit dem schwungreichen durchbrochenen Laubwerk, den Spitzthürmchen und einer Menge von Statuen

a und Halbstatuen. Von den Figuren auf den mittlern Blumen der Abschlüsse sind diejenigen an der Vorderseite modern, mit Ausnahme der mittlern, eines sehr würdigen segnenden Christus; an der Süd- und Nordseite scheinen sie sämmtlich gut germanisch. Ebenso die Statuen in den Spitzthürmchen, welche nur etwas zu weit zurückstehen; treffliche Arbeiten, die sich dem Styl der Massegne nähern. Die aus dem Laubwerk hervorspriessenden Halbfiguren von Propheten und Sibyllen haben in ihrer Beweglichkeit eher etwas mit den Figürchen an Calendario's Capitälen gemein; — ebenso auch die Bogeneinfassung des obern Mittelfensters (Geschichten des alten Testamentes und Heilige unter Baldachinen). Endlich gehen die trefflich belebten Urnenträger unter den Spitzthürmchen als freie Stellvertreter der wasserspeienden Thiere schon beinahe über die geistigen Grenzen des germanischen Styles hinaus, und wenn irgend eine Kunde der Vermuthung zu Hülfe käme, so wären sie erst etwa in die Zeit des Mastro Bartolommeo zu setzen.

Im Innern sind die schon erwähnten Apostel der Massegne das Bedeutendste. — Ausserdem enthalten zwei Sacramentschränke rechts und links neben dem Chor (im Durchgang zur Nebencapelle) ein paar artige Figürchen von Propheten und Engeln mit Leuchtern. — Die Sta-
b tuen über den Säulenstellungen am Eingang beider Nebencapellen des Chores scheinen von einem ungeschicktern Zeitgenossen der Massegne herzurühren. — Die Capella S. Isidoro fand Verfasser dieses neuerlich sammt dem daselbst befindlichen Altar unzugänglich. Der schöne Altar
c in der Capelle de' mascoli — Madonna mit zwei andächtigen in der Arbeit höchst vollendeten Aposteln — ist wohl erst aus dem XV. Jahrhundert, etwa von einem der alten Weise treugebliebenen Zeitgenossen des Mastro Bartolommeo; die Madonna selbst kein pisanisches Werk, wofür sie gehalten wird, sondern ebenfalls venezianisch.

Ausserhalb von S. Marco gebührt der Preis dem Relief einer Ma-
d donna mit zwei anbetenden Engeln, in der Lunette einer Thür am linken Querschiff der Frari. Wendung und Gestalt, zumal des Kindes, sind von einer lebensvollen Schönheit, wie sie in diesem Styl selten wieder so vorkömmt.

e Eine Anzahl Grabmäler vorzüglich in S. Giovanni e Paolo vollenden das Bild dieses Styles. Wir nennen das Dogengrab Morosini

(† 1382) im Chor rechts, mit tüchtiger Bildnissfigur und befangenern Statuetten; — das Dogengrab Corner, im Chor rechts (von dem Urheber der S. 582, b genannten Statuen?); — die Grabstatue des Dogen Michele Steno im linken Seitenschiff, mit dem höhnischen Ausdruck u. a. m.

Über die Stylnuancen in den germanischen Sculpturen des alten Herzogthums Mailand fehlte mir die eigene Forschung. Es wäre ein verdienstliches Werk, unter den 4000 Statuen des Domes von Mailand a
die schönen und alten (deren nicht wenige sind) aufzusuchen und zu bezeichnen. — Die berühmtesten Heiligengräber sind: das des S. Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand, von Giovanni di Bal- b
duccio 1339, — und die ausserordentlich reiche Arca di S. Agostino c
im Dom von Pavia, begonnen 1362, vielleicht von demselben Bonino da Campiglione, welcher (S. 167, c) bei den Gräbern der Scaliger erwähnt wurde.

Genua ist an dieser Stelle unglaublich arm im Verhältniss zu seiner schon damaligen Bedeutung. Mit Ausnahme von drei Figuren über dem rechten Seitenportal von Madonna delle Vigne habe ich nur d
ein Werk zu erwähnen: ein Bischofsgrab im Dom, zunächst beim zwei- e
ten Seitenportal rechts, in der Höhe, mit dem Datum 1336. Der auf vier Löwen ruhende Sarcophag hat ein fast pisanisch schönes Relief: der Auferstandene, welcher von den Jüngern erkannt und angebetet wird. Auch die Grabstatue und die vorhangziehenden Engel sind gut.

Die neapolitanische Kunstgeschichte beruft sich hauptsächlich auf zwei Namen, Masuccio den Ältern im XIII. und Masuccio den Jüngern im XIV. Jahrhundert, welche auch als Architekten thätig waren. Die Handbücher theilen jedem von beiden das Seinige zu; wir haben es hier nur mit dem Schulstyl im Allgemeinen zu thun.

Wenn der Anschein nicht trügt, so hat auch hier Giovanni Pisano eingewirkt, ist aber nicht ganz durchgedrungen. So weit diese neapolitanische Sculptur von den gemeinsamen Tugenden des germanischen Styles, der Würde der Stellung, dem reinen Fluss der Draperien, dem Ernst und der Schönheit der Gesichtszüge mit bedingt ist,

mag sie wohl Gefallen erregen; was ihr aber eigen, das ist eine ge-
wisse Plumpheit und Puppenhaftigkeit, eine monotone Wiederholung
derselben Motive, eine Gedankenlosigkeit, die neben den gleichzeitigen
toscanischen Sculpturen arg abstechen würde. Hievon machen weder
a die Gräber des Hauses Anjou in S. Chiara, noch die keck bemalten in
b der Capella Minutoli im Dom (hinten, rechts), noch diejenigen des
c Hauses Durazzo im Chorumgang von S. Lorenzo, noch die in S. Do-
d menico, eine Ausnahme. Es sind immer die gleichen allegorischen
Tugenden und Wissenschaften, die freistehend den Sarg tragen, immer
dieselben Relieffiguren am Sarg selber, die nämlichen vorhangziehen-
den Engel drüber u. s. w. Die Statuen der Verstorbenen selbst er-
scheinen meist etwas besser. — Eine Menge solcher Gräber in allen
ältern Kirchen, hie und da mit Farbenschmuck und Mosaiken. Ein
e grosses erzbischöfliches Grab vom Jahr 1405 in der letzten Capelle
des rechten Seitenschiffes im Dom.

Das Beste dieses Styles sind wohl die neun allegorischen Figu-
f ren, welche je zu dreien gruppirt den Leuchter der Osterkerze in
S. Domenico maggiore tragen. Hier belebt sich Antlitz und Gestalt
bis zu freier Anmuth; die Behandlung ist derjenigen des Weihbeckens
in S. Giovanni Fuoricivitas zu Pistoja ähnlich, welches dem Giovanni
Pisano selbst zugeschrieben wird.

Aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts kömmt hinzu das grosse
g prachtvolle Grabmal des Ladislas und seiner Schwester Johanna II,
von Andrea Ciccione, in S. Giovanni a Carbonara. Auch hier ist
alles Einzelne viel lebendiger und bedeutender als bei den Masuccj,
die Charaktere zumal in den kleinern Statuetten schärfer und energi-
scher, so dass sich der Übergang in den eigenthümlichen realistischen
Styl des XV. Jahrhunderts nicht verkennen lässt.

h Die Portalsculpturen am Dom und an S. Giovanni Maggiore sind
bloss als decoratives Ganzes von Bedeutung.

i Die Grabstatue Innocenz IV., im linken Querschiff des Domes,
mit ihrem höchst ausdrucksvollen, imposanten und feinen Priester-
antlitz ist wohl erst lange nach seinem Tode (1254), etwa zu Anfang
des XV. Jahrhunderts gearbeitet.



Mit dem XV. Jahrhundert erwacht in der Sculptur derselbe Trieb wie in der Malerei (bei welcher umständlicher davon gehandelt werden wird), die äussere Erscheinung der Dinge allseitig darzustellen, der Realismus. Auch die Sculptur glaubt in dem Einzelnen, Vielen, Wirklichen eine neue Welt von Aufgaben und Anregungen gefunden zu haben. Es zeigt sich, dass das Bewusstsein der höhern plastischen Gesetze, wie es sich in den Werken des XIV. Jahrhunderts offenbart, doch nur eine glückliche Ahnung gewesen war; jetzt taucht es fast für hundert Jahre wieder unter, oder verdunkelt sich doch beträchtlich. Die Einfachheit alles Äusserlichen (besonders der Gewandung), welche hier für die ungestörte Wirkung der Linien so wesentlich ist, weicht einer bunten und oft verwirrenden Ausdrucksweise und einem mühsam reichen Faltenwurf; Stellung und Anordnung werden dem Ausdruck des Charakters und des Momentes in einer bisher unerhörten Weise unterthan, oft weit über die Grenzen aller Plastik hinaus. Aber Ernst und Ehrlichkeit und ein nur theilweise verirrter, aber stets von Neuem andringender Schönheitssinn hüten die Sculptur vor dem wüst Naturalistischen; ihre Charakterdarstellung versöhnt sich gegen den Schluss des Jahrhunderts hin wieder mehr und mehr mit dem Schönen; es ebnen sich die Wege für Sansovino und Michelangelo.

Das Relief aber musste dem Realismus bleibend zum Opfer fallen. Sollte es in Darstellung der Breite des Lebens mit der Malerei concurriren, so war kein anderer Ausweg: es wurde zum Gemälde in Stein oder Erz. Bei mehrern Künstlern, zumal bei den Robbia, schimmert das richtige Bewusstsein von dem, was das Relief soll,

deutlich durch; ja es fehlt durchgängig nicht an plastisch untadelhaften Einzelmotiven; im Ganzen aber ist das Relief dieser Zeit eine Nebengattung der Malerei. Die Überfüllung spätrömischer Sarcophage mochte wohl zur Entschuldigung dienen. Im Ganzen aber wird man erstaunen, in dieser Sculptur, deren decorative Einfassung lauter antikisirende Renaissance ist, fast gar keinen plastischen Einfluss des Alterthums zu entdecken. Mit Ausnahme etwa einzelner Puttenmotive ist nur hie und da eine Figur von dort entlehnt; die Behandlung aber, Zeichnung und Modellirung, ist kaum irgendwie vom Alterthum berührt.

Die neuen und die in neuer Gestalt fortdauernden frühern Gattungen der Denkmäler wurden schon bei Anlass der Decoration (Seite 227, ff.) aufgezählt.

Die zeitliche Priorität in Betreff des neuen Styles könnte zwischen dem Sienesen Jacopo della Quercia (1344—um 1424) und dem Florentiner Lorenzo Ghiberti (1378—1455) streitig sein[1]. Allein der letztere hat jedenfalls den ganzen Stylwechsel ebenso selbstständig durchgemacht als Jener, und zwar als Führer der mächtigsten Schule; er ist zugleich einer der grössten Bildhauer aller Zeiten.

Merkwürdig durchdringt sich in ihm der Geist des XIV. und der des XV. Jahrh. mit einem schon darüber hinausgehenden Zug freister Schönheit, wie er im XVI. Jahrh. zur Blüthe kam. Die beiden Idealismen, Giotto und Rafael, reichen sich über den Realismus hinweg die Hand, und dabei erscheint Ghiberti durchgängig voll des höchsten Lebensgefühles, wie es selbst in Donatello nicht reichlicher vorhanden ist. — Die Belege zu seinem Entwicklungsgang liegen hauptsächlich in den gegossenen Bronzereliefs, aus welchen seine meisten Werke bestehen. Die Technik des Gusses gilt hier, beiläufig gesagt, als eine vollendete.

Die frühern Arbeiten zeigen noch den Künstler des germanischen Styles und zwar den geistvollen Erweiterer desjenigen Principes, welchem Andrea Pisano nachlebte. Ausser dem Relief mit Isaaks Opfer,

[1]) Jedenfalls ist sie auch hier auf Seiten der Sculptur, nicht auf Seiten der Malerei, wenn es sich auch nur um etwa ein Jahrzehnt handelt.

welches mit derselben Darstellung von Brunellesco concurrirte und a
dieser an Geschick der Anordnung und an Schönheit des Einzelnen beträchtlich überlegen ist (beide in den Uffizien, I. Zimmer der Bronzen), sind die Pforten der nördlichen Thür des Baptisteriums (1403 b
bis 1427) aus dieser frühern Zeit. Sie stellen in vielen Feldern die Geschichte Christi, unten die vier Evangelisten und die vier grossen Kirchenlehrer (sitzend) dar. Als Reliefs, welche die höchsten Bedingungen dieser Gattung nahezu erfüllen, stehen sie unstreitig höher als die viel berühmtern Pforten der Ostthür; sie geben das Ausserordentliche mit viel Wenigerem; nirgends ist mit der blossen prägnanten Andeutung, wie sie schon der kleine Massstab vorschrieb, Grösseres geleistet; zugleich wird Andrea Pisano hier an Lebendigkeit der Form und des Ausdruckes überholt. Die Räumlichkeit ist schon etwas umständlicher als bei ihm, doch noch immer stenographisch. Der Blick muss sich mit Liebe in diese meisterlichen kleinen Gruppen vertiefen, um ihnen ihren ganzen Werth abzugewinnen; dann wird man vielleicht zugeben, dass Scenen wie hier die Erweckung des Lazarus, die Taufe Christi, die Geburt, die Tempelreinigung, die Anbetung der Könige, Christus als Knabe lehrend nicht mehr ihres Gleichen haben und von den untern Figuren wenigstens der tiefsinnende Johannes nicht.

Auch von den beiden von G. herrührenden Reliefs am Taufbrun- c
nen zu S. Giovanni in Siena (1417) ist Johannes vor Herodes, wie er aus dem Verklagten zum Ankläger wird, eine dramatische Erzählung ersten Werthes; die Taufe Christi entspricht im Ganzen der eben genannten. — An dem marmornen Sacramentschrank im Chor von S. d
Maria la nuova in Florenz ist das Bronzethürchen mit dem herrlich gedachten Reliefbild des thronenden Christus ohne Zweifel ein frühes Werk von Ghiberti.

Die östlichen Thüren des Baptisteriums, die sog. „Pforten des Pa- e
radieses“ (1428—42) enthalten in grössern Feldern die Geschichten des alten Testamentes. Hier spricht das neue Jahrhundert; Ghiberti glaubt, ihm sei dasselbe erlaubt wie (etwas später) Masaccio; er befreit das Relief wie dieser die Malerei von der bloss andeutenden, durch Weniges das Ganze repräsentirenden Darstellungsweise und übersieht dabei, dass diese Schranke in der Malerei eine freiwillige,

im Relief eine nothwendige gewesen war. Eine figurenreiche Assistenz umgiebt und reflectirt jedes Ereigniss und hilft es vollziehen; reich abgestufte landschaftliche und bauliche Hintergründe suchen den Blick in die Ferne zu leiten. Aber neben diesem Verkennen des Zieles der Gattung taucht die neu geborene Schönheit der Einzelform mit einem ganz überwältigenden Reiz empor. Die befangene germanische Bildung macht hier nicht einem ebenfalls (in seinen eigenen Netzen) befangenen Realismus Platz, sondern einem neuen Idealismus. Einige antike Anklänge, zumal in der Gewandung, lassen sich nicht verkennen, aber es sind wenige; das Lebendig-Schönste ist G. völlig eigen. Es wäre überflüssig, Einzelnes besonders hervorzuheben; der Reiz der Reliefs sowohl als der Statuetten in den Nischen spricht mächtig genug zu jedem Auge.

a Der eherne Reliquienschrein des heil. Zenobius (1439) unter dem hintersten Altar des Domes enthält auf der Rückseite einen von schwebenden Engeln umgebenen Kranz, auf den drei übrigen Seiten die Wunder des Heiligen, in einer ähnlichen Darstellungsweise wie die der letztgenannten Pforten. (Man übersehe die beiden Schmalseiten nicht,
b welche vielleicht das Vorzüglichste sind.) — Die einfache und kleinere Cassa di S. Giacinto in den Uffizien (I. Zimmer der Bronzen) zeigt bloss an der Vorderseite schön bewegte Engel. — Auch die Grab-
c platte des Lionardo Dati mit dessen grosser Flachrelieffigur im Mittelschiff von S. Maria novella ist hier schliesslich als trefflichste Arbeit in dieser Gattung zu erwähnen.

Nur zwei ganze Statuen sind von Ghiberti vorhanden, die aber
d genügen, um ihn in seiner Grösse zu zeigen; beide an Orsanmicchele. Die frühere, welche dem Styl der ersten Thür entspricht, ist Johannes der Täufer (1414), ein Werk voll ungesuchter innerer Gewalt und ergreifendem Charakter der Züge, in herben Formen. (Sehr bezeichnend für Ghiberti's ideale Sinnesart ist die Bedeckung des bloss angedeuteten Thierfelles mit einem Gewande.) Die jüngere ist S. Stephanus, eine der zugleich reinsten und freisten Hervorbringungen der ganzen christlichen Sculptur, streng in Behandlung und Linien und doch von einer ganz unbefangenen Schönheit. Es giebt spätere Werke von viel bedeutenderm Inhalt und geistigem Aufwand, aber wohl keines mehr von diesem reinen Gleichgewicht. (Der Matthäus, früher

ebenfalls dem Ghiberti zugeschrieben, gilt jetzt als Werk des Baumeisters Michelozzo; eine schöne, einfach resolute Arbeit, mit würdigen Zügen, aber von rechts gesehen ungenügend und in der Draperie zu allgemein. — Die drei christlichen Tugenden, unten an dem Denkmal Johanns XXIII im Baptisterium, sind wohl sämmtlich von Michelozzo; vorzüglich edel belebt die „Hoffnung". In der innern Sacristei daselbst befindet sich die silberne Johannesstatue desselben Künstlers. Über der Thür der gegenüber vom Baptisterium liegenden Canonica ist der naive kleine Johannes von ihm. Als Bildhauer war er Gehülfe Donatellos'.)

a b c d

Ghiberti's Richtung behielt den unmittelbaren Sieg nicht; wir werden sehen, wie der entschiedene Naturalismus Donatello's die Meisten mit sich fortriss. Was aber später von Schönheit und echtem Schwung der Form und des Gedankens zum Vorschein gekommen ist, das deutet auf Ghiberti zurück und hat seinen Anhalt an den Robbia.

Denn neben ihm, dem Erzgiesser, war ein Bildner in Thon aufgetreten, wie die Welt keinen grössern gekannt hat, Luca della Robbia (1399— nach 1480), welcher nebst seinem Neffen Andrea (1435—1528), dessen Söhnen Giovanni und Girolamo und mehrern Verwandten und Mitgenossen eine Schule von mehr als einem Jahrhundert und doch von einem durchaus gemeinsamen Charakter bildet. Bis in die 1530er Jahre hinein wechselt der Styl derselben nur in leisen Übergängen; sie macht wenige Concessionen an den inzwischen so oft und stark geänderten Geschmack; von selbst ist sie dem Schönsten jedes Jahrzehnts seelenverwandt; sie erlischt auf der gleichmässigen Höhe ihres Könnens durch Mangel an Bestellungen, indem sie mit dem emporgekommenen sog. grossartigen Styl weder Verhältniss noch Bündniss schliessen kann. Hier liegt eine erbliche Gesinnung zu Grunde, die wie ein Schutzgeist unsichtbar über der Werkstatt gewaltet haben muss.

Das erste grosse Werk Luca's gehört nicht dem Thon, sondern der Marmorsculptur an; es ist der berühmte Fries, welcher ehemals die eine Orgelbalustrade im Dom schmückte und jetzt in zehn Stücken in den Uffizien (Gang der toscan. Sculpt.) aufgestellt ist: e

singende, musicirende und tanzende Knaben und Mädchen verschiedenen Alters. Nirgends tritt uns das XV. Jahrhundert anmuthreicher und naiver entgegen als hier; es ist keine schöne naive Stellung und Geberde im Kinder- und Jugendleben, die nicht hier verewigt wäre. Manche Motive sind auch plastisch von vollendeter Schönheit und Strenge, der Ausdruck durchgängig überaus liebenswürdig[1]).

a Im Erzguss lieferte Luca die Thüren der Sacristei im Dom. Bei grosser Schönheit des Einzelnen sind sie doch kein ganz harmonisches Werk; die Anordnung im Raum, die Wiederholung ähnlicher Motive (je ein sitzender Heiliger mit zwei Engeln etc.), der kleine Massstab, wodurch der Ausdruck mehr in die Geberde als in die Züge zu liegen kam — diess Alles stimmte nicht ganz zu Luca's Weise, und auch in dem Grad der Reliefbehandlung fehlt Ghiberti's untrügliche Sicherheit. (Ein Theil der Felder von Maso di Bartolommeo.)

Bei weitem die zahlreichsten Werke der Schule sind die Sculpturen von gebranntem und glasirtem Thon, deren Florenz und die Umgegend (nach starker Ausfuhr) noch immer unzählige besitzt; meist Reliefs, doch auch ganze Statuen. Die Glasur, vorherrschend weiss, bei den Reliefs mit hellschmalteblauem Grunde, ist von einer merkwürdigen, wie man sagt, sehr schwer zu erreichenden Zartheit, die auch der leisesten Modellirung beinahe vollkommen folgt. Anfangs wohl aus technischem Unvermögen, in der Folge gewiss aus stylistischen Grundsätzen, hielten sich die Robbia durchschnittlich ausser dem Weiss an vier Farben: gelb, grün, blau, violett[2]); erst in der spätern Zeit der Schule gaben sie dem allgemeinen Drang der Zeit nach und führten die Colorirung bisweilen nach dem Leben durch. Allein auch hier noch hielten sie eine sehr bestimmte Grenze fest; alle bloss decorativen Figuren und Zuthaten blieben auf das bisherige Farbensystem beschränkt, und auch in den Hauptfiguren will die Färbung,

---

[1]) Noch eine Marmorarbeit Luca's wären drei von den Statuen an der Domseite des Cam-
* panile (zwei Propheten und zwei Sibyllen); die vierte soll von Nanni di Bartolo sein.
** Ihre Aufstellung macht jede genauere Prüfung unmöglich. — Die beiden halbfertigen Reliefs mit der Geschichte des Petrus befinden sich bei dem Orgelfries in den Uffizien.

[2]) Das schon früh vorkommende Braun scheint wie nur aufgemalt.

selbst des Nackten, noch keine Illusion hervorbringen, wie z. B. Wachsbilder; die lebhaften Farben und reichen Details, welche den plastischen Eindruck aufhöben, werden sorgfältig vermieden, sodass der Sculptur und ihren hohen Gesetzen das vollste Vorrecht bleibt[1].

Es sind allerdings keine höchsten Aufgaben und Ziele, welche diese Schule verfolgt hat; sie konnte auch nicht die Hauptstätte des Fortschrittes im Grossen sein. Allein was sie gab, so bedingt es sein mochte — es war in seiner Art vollendet. Sie lehrt uns die Seele des XV. Jahrh. von der schönsten Seite kennen; der Naturalismus liegt wohl auch hier zu Grunde, aber er drückt sich mit einer Einfachheit, Liebenswürdigkeit und Innigkeit aus, die ihn dem hohen Styl nahe bringt und deren lange und gleichmässige Fortdauer geradezu ein psychologisches Räthsel ist. Was als religiöser Ausdruck berührt, ist nur der Ausdruck eines tief ruhigen einfachen Daseins, ohne Sentimentalität oder Absicht auf Rührung. — Und, was man ja nicht übersehen möge, jedes Werk ist ein neu geschaffenes Originalwerk, keines ein blosser Abguss. Hundertmal wurden die gleichen Seelenkräfte in gleicher Weise angestrengt, ohne dabei zu erlahmen. — Bei der folgenden Aufzählung ist es uns unmöglich zu scheiden, was Luca und was den Nachfolgern angehört; schon die vorhandenen Angaben reichen dazu bei Weitem nicht aus. Wir geben nur das Wichtigste.

Fürs Erste hat diese Schule das Verhältniss ihrer Gattung zur Bauweise der Renaissance mit Freuden anerkannt und im Einklang mit den grössten Baumeistern ganze grosse Gebäude verziert. — Von Andrea d. R. sind jene unvergleichlichen Medaillons mit Wickelkindern an den Innocenti bei der Annunziata. Man muss a
sie alle, wonöthig mit dem Glas, geprüft haben, um von diesem unerschöpflichen Schatz der heitersten Anmuth einen Begriff zu erlangen. — Ebenso sind von Andrea die Medaillons mit Heiligenfiguren an der b
Halle auf Piazza S. Maria novella; die Thürlunette am Ende der Halle selbst (Zusammenkunft von S. Dominicus und S. Franz) ist vom Herr-

[1]) Wie roh die Technik noch bei den nächsten Vorgängern in dieser Gattung gewesen war, zeigt z. B. die Krönung Mariä in der Portalunette von S. Maria nuova, ein Werk des *
Dello um 1400; statt der Glasur kalte Vergoldung.

lichsten der ganzen Schule. — Aus mehrern Klostergängen, u. a. aus der Certosa sind ganze grosse Reihenfolgen von Heiligenköpfen in
a Medaillons nach der Academie gebracht und in deren Hof eingemauert worden; sie sind von sehr verschiedener Güte, die bessern darunter aber sehr würdig und zum Theil von himmlischer wie weltlicher Ju-
b gendschönheit. — (Zwei einzelne Köpfe, ein lachendes Weib und ein Bacchus, im Hof von Pal. Magnani.) An Orsanmicchele hat Luca
c zwei von den Medaillons mit holdseligen Reliefs ausgefüllt (sitzende Madonna und zwei Wappenengel). — In andern, hauptsächlich kleinern Bauten übernahm die Schule wenigstens die Cassettirung ein-
d zelner Wölbungen, kleiner Kuppeln (Cap. Pazzi bei S. Croce, wo
e auch Figürliches; Vorhalle des Domes von Pistoja etc.); auch die
f Verzierung des Frieses und der Pendentifs (Madonna delle Carceri in Prato etc.); kleine Gewölbe wurden wohl ganz ihren Sculpturen ge-
g widmet (die vier Tugenden und der heil. Geist, Cap. des Cardinals von Portugal in der Kirche S. Miniato etc.). — Ein höchst eigenthümliches Denkmal der ganzen Schule gewährt endlich der grosse Fries
h des Hospitals del Ceppo zu Pistoja (seit 1525); die Werke der Barmherzigkeit, hier von Ordensleuten ausgeübt, in zum Theil vortrefflicher dramatischer Erzählung durch figurenreiche Scenen. Hier vorzüglich kann man die Mässigung in der Vielfarbigkeit, und zwar auf verschiedenen Stufen erkennen; Consequenz der Färbung war ferner das Verzichten auf allen landschaftlichen und sonstigen perspectivischen Hintergrund, der ohne grosse Buntheit nicht wäre anzubringen gewesen[1]). Überhaupt ist diese in ihrer Art einzige Arbeit fast ebenso wichtig durch das, was die Künstler mit weisem Bedacht wegliessen als durch das, was sie gaben. Das italienische Relief ist *rein von sich aus* hier dem griechischen näher gekommen als irgendwo mit Hülfe römischer Vorbilder[2]). (Das äusserste Relief rechts im Styl beträchtlich moderner.)

---

[1]) Vielleicht hat einst auch im altgriechischen Relief die Farbigkeit einen grossen und zwingenden Einfluss auf die Vereinfachung des Styles geübt. — Das Verhältniss der Robbia zur Decoration ihrer Zeit s. S. 237.

[2]) Man vergleiche z. B. die antikisirenden Thonreliefs eines oder mehrerer unbekannten Mei-
* ster (etwa 1530) im Hof des Pal. Gheradesca (Borgo a Pinti) in Florenz. Sie sind schon

Sehr zahlreich sind sodann die Lunetten über Kirchen- und Klosterportalen, welche bisweilen den besten Schmuck des Gebäudes ausmachen. Von ganz kleinem Massstab bis zur Lebensgrösse fortschreitend, geben sie wohl das Bedeutendste von Einzelbildung, dessen die Schule fähig war. Es sind die halben oder ganzen Figuren der Madonna mit zwei oder mehrern Seitenheiligen, oder mit zwei anbetenden Engeln, auch einzelne Ortsheilige mit Engeln u. A. m. — eine sich immer wiederholende und in diesen Formen nie ermüdende Gattung. Die Madonna ist bisweilen von einer Hoheit, die Heiligen von einem tiefinnigen Ernst, die Engel von einer reizenden Holdseligkeit, welche die meisten übrigen Sculpturen der Zeit in Vergessenheit bringen können. Im Detail ist die Gewandung durchgängig das Geringere; die Bildung des Nackten dagegen, zumal der Hände, oft sehr vorzüglich, freilich durch eine Haltung und Bewegung beseelt, welche viel nachlässigere Arbeiten unvergänglich machen würde. — Ausser Stande, sie dem Styl nach zu ordnen, nennen wir nur die wichtigern Lunetten:

Ognissanti in Florenz: Krönung Mariä. a

S. Lucia de' Magnoli: die Heilige mit zwei Engeln. b

Badia, Cap. in der Kirche links vom Eingang: eine ehemal. Thürlunette, Mad. mit zwei Heiligen, aus den allerletzten Zeiten der Schule (von einem gew. Baglioni?) und so schön als das Frühere. c

Certosa, dritter Hof: S. Lorenz mit zwei Engeln. d

Innocenti, Eingang vom Hof in die Kirche: Verkündigung, mit einem Halbkreis von Cherubim, eines der edelsten Hauptwerke. e

Kirche Montalvo a Ripoli, Via della Scala: Mad. mit zwei Heiligen, ebenfalls von höchstem Werthe. (Im stets verschlossenen Innern sollen noch zwei gute farbige Robbia sein.) f

Dom: die Lunetten beider Sacristeithüren von Luca selbst, die Himmelfahrt (1446) und die (viel bessere) Auferstehung; beide zeigen ihn von der schwächern, nämlich von der dramatischen Seite. g

S. Pierino (beim Mercato vecchio): Mad. mit zwei Engeln, sehr früh und von reiner Schönheit. h

an Liebe und Fleiss der Behandlung nicht mit den Robbia zu vergleichen, vielmehr als gleichgültig decorirender Fries rings um den Hof gelegt, der übrigens sammt Umgang immer ein sehenswerthes Prachtstück bleibt.

a Vorhalle der Academie: eine Auferstehung, trefflicher als diejenige im Dom; Mariä Himmelfahrt (Luca).

b Dom von Prato: Madonna mit zwei Heiligen, einfach und von schönstem Ausdruck.

c Dom von Pistoja: Madonna mit Engeln.

d (S. Frediano zu Lucca: Lunette beim Taufbrunnen, mit einer Verkündigung, Cherubsköpfen und Putten; ein räthselhaftes Werk, mit der vollen Technik der Robbia, aber ohne Seele und Schönheit, als hätten sie die Arbeit eines Andern ausführen müssen.)

Auch ganze Altäre lieferte die Schule; entweder grosse Altarreliefs mit irgend einem heiligen Vorgang, oder reichgeschmückte Umgebungen der Nische für das Sacrament; der Kürze wegen rechnen wir die figurirten Nischen hinzu, welche als sog. Tabernakel an Strassen, auch wohl in Klosterhöfen angebracht sind.

e Das Wichtigste möchten die drei Altäre in der Madonnencapelle des Domes von Arezzo, und zwar unter diesen der Altar der Dreieinigkeit geben; die Engel um den Gekreuzigten sind von überirdischer Anmuth. (Von Andrea.)

f In Florenz: S. Croce, Cap. de' Medici am Ende des Ganges vor der Sacristei: ausser mehrern kleinern Arbeiten der Altar, Mad. zwischen mehrern Heiligen, die Stellungen befangen, der Ausdruck schön und treuherzig.

g In der Kirche, vorletzte Cap. des Querschiffes links: Mad. mit Magdalena, Johannes und Engeln, als späte Arbeit wie die meisten folgenden farbenreich; noch sehr schön.

h An einem Hause Borgo S. Jacopo N. 1785: ein ehemal. Altarrelief der Verkündigung, ebenfalls spät.

i In der Kirche S. Girolamo, Via delle poverine, soll sich ein vorzüglicher Altar befinden.

k Misericordia (Domplatz): ein mittelguter Altar.

l S. Onofrio: links ein Altar mit Christus als Gärtner.

m Hinter dem Kloster rechts, auf der Strasse: ein grosser, durch schmutzige Glasfenster kaum noch zu erkennender Prachttabernakel vom J. 1522, beides farbenreiche Werke.

In Florenz selbst wird der Vorzug vor diesen allen dem Taber-
n nakel im linken Seitenschiff von SS. Apostoli gebühren, welcher eine

ganze Hierarchie von verschiedenartig beschäftigten Engeln und Putten, über die Massen liebliche Gestalten enthält. (Luca.) — Und ebenso trefflich in seiner Art: der Sacristeibrunnen von S. Maria novella, mit a
den guirlandentragenden Putten und einer in die Lunette gemalten Landschaft; ein Prachtwerk, haarscharf innerhalb der Bedingungen des Stoffes gehalten.

Neben diesen grössern Arbeiten existiren noch eine Menge von kleinern Reliefs für die Andacht; man benützte den unzerstörbaren Stoff statt der Malerei besonders gerne, wenn an Häusern, an Strassenecken oder sonst im Freien eine Madonna mit Kind, oder das Kind anbetend, oder eine heilige Familie angebracht werden sollten. Dieses Ursprunges sind wohl die meisten der jetzt im Hof der Academie b
eingemauerten Reliefs. Man glaubt, das Mögliche an vielartiger und dabei stets frischer Auffassung dieses so eng begrenzten Gegenstandes hier erschöpft zu sehen und besinnt sich, wie Andere auf einen solchen Reichthum hin noch neu sein konnten.

Die ganzen Statuen waren für die späteren Robbia zwar technisch keine Sache der Unmöglichkeit, allein doch nichts Leichtes und von Seiten des Styles keine starke Seite, da der Entwicklung der Körperformen im Grossen die Entschiedenheit fehlte. Die Robbia beschränkten sich auch gerne auf Halbfiguren, deren man in Florenz noch eine ziemliche Anzahl vorfindet. (Ganze fast lebensgrosse Statuen u. a. in der Sacramentscapelle von S. Croce; eine sitzende Madonna in einem c
Nebenraum von S. Domenico, Via della Pergola.) Ihren schönen d
ganzen Sinn offenbaren solche Statuen nur, wenn sie noch in ihrer echten alten Nische mit farbigen, von Putten getragenen Fruchtkränzen stehen; so der S. Petrus martyr im Gang vor der Sacristei von e
S. Croce; der heil. Romulus (1521) über dem Portal im Dom zu f
Fiesole u. s. w. Hier erst hat man das Heilige im Gewande der Lebensfreude, welches ja der durchgehende Gedanke der ganzen Schule ist.

Wir knüpfen wieder da an, von wo die Robbia ausgegangen. Zwischen Ghiberti und Donatello steht der Baumeister Filippo Brunellesco, der Erwecker der Renaissance (1375–1444). In

a dem Abrahamsrelief (Uffizien, erstes Zimmer d. Br.), welches er in Concurrenz mit dem erstern schuf, ist die nackte Figur des Isaak durch ihren strengen Naturalismus ein bedeutendes und frühes Denkmal dieser Richtung. Viel gemässigter und edler spricht sich dieselbe in
b B.'s berühmtem Crucifix aus (S. Maria novella, nächste Cap. links vom Chor); es ist eine zwar scharfe aber schöne Bildung, auch in dem geistvollen Haupte. — Doch schon hatte der gewaltige Genosse B.'s die Sculptur zu beherrschen angefangen.

Es kömmt in der Kunstgeschichte häufig vor, dass eine neue Richtung ihre schärfsten Seiten, durch welche sie das Frühere am Unerbittlichsten verneint, in einem Künstler concentrirt. So ganz nur das Neue, nur das dem Bisherigen Widersprechende, ist aber selten bei einem Stylumschwung mit derjenigen Einseitigkeit vertreten worden, wie der Formengeist des XV. Jahrh. vertreten ist in D o n a t e l l o (1382 od. 87—1466).

Seine frühste grössere Arbeit, das grosse Relief der Verkündigung
c in S. Croce (nach dem fünften Altar rechts) zeigt noch eine flüchtige Annäherung gegen die Antike hin; aber schon in den Engelkindern auf dem Gesimse meldet sich die spätere Sinnesweise: sie halten sich an einander, um nicht schwindlig zu werden — ein Zug, wie er bei keinem Frühern vorgekommen. Auch später noch klingt das Studium antiker Sarcophage u. a. Sculpturen aus seinen Arbeiten heraus; solche Stellen stechen aber befremdlich ab neben dem Übrigen.

Donatello war ein hochbegabter Naturalist und kannte in seiner Kunst keine Schranken. Was da ist, schien ihm plastisch darstellbar und Vieles schien ihm darstellungswürdig bloss weil es eben ist, weil es C h a r a k t e r hat. Diesem in seiner herbsten Schärfe, bisweilen aber auch, wo es der Gegenstand zuliess, in seiner grossartigen Kraft rücksichtslos zum Leben zu verhelfen, war für ihn die höchste Aufgabe. Der Schönheitssinn fehlte ihm nicht, aber er musste sich beständig zurückdrängen lassen, sobald es sich um den Charakter handelte. Man musste damals die Stylgesetze neu errathen, und diess geschah überhaupt nur partiell und zaghaft; wer sich aber einer solchen Einseitigkeit überliess, dem musste Manches verborgen bleiben,

was andere vielleicht ungleich weniger begabte Zeitgenossen glücklich zu Tage förderten. Als Gegengewicht legt Donatello beständig seine Charakteristik in die Wagschale. Selbst die einfach normale Körperbildung muss daneben unaufhörlich zurücktreten, während er die Einzelheiten der menschlichen Gestalt begierig aufgreift, um sie zur Bezeichnung des gewollten Ganzen zu verwenden.

Nur er war im Stande, die heil. Magdalena so darzustellen, a wie sie im Baptisterium von Florenz dasteht; an der zum länglichen Viereck abgemagerten Figur hängen die Haare wie ein zottiges Fell herunter. Das Gegenstück dazu bilden die Statuen Johannes des b Täufers; so die bronzene im Dom von Siena (Cap. S. Giovanni); was das sehr umständlich behandelte Thierfell vom Körper übrig lässt, besteht aus lauter Adern und Knochen; ungleich geringer die marmorne in den Uffizien (Ende des 2. Ganges), welche vor lauter c Charakter weder so stehen noch auch nur leben könnte. Ein dritter mehr dem sienesischen entsprechender Johannes findet sich in den Frari zu Venedig (2. Cap. links vom Chor); wenigstens ungesuchter d in der Stellung. Zum Beweis, wie wenig ihm die Schönheit — allerdings unter den Bedingungen des XV. Jahrh. — fehlte, wenn er nur wollte, dient der jugendliche bronzene David in den Uffizien (I. Zim- e mer der Bronzen).

Eine etwas edlere Bildung zeigt der Crucifixus in S. Croce f zu Florenz (Cap. Bardi, Ende d. l. Querschiffes), ein kunstgeschichtlich (als Muster Späterer) wichtiges Werk, geschaffen in Concurrenz mit Brunellesco (S. 596, b). — (Das bronzene Crucifix sammt den dazu gehörenden Statuen hinten im Chor des Santo zu Padua fand der g Verf. wegen der Fasten verhüllt.)

In der Gewandung arbeitete Donatello ganz offenbar nach Modelldraperien in einem meist schweren Stoff und ohne die Motive des Mannequin's sowohl als der Falten lange zu wählen. Wo er nicht durch sonstige sehr bedeutende Züge entschädigt, erscheint er daher in durchschnittlichem Nachtheil gegenüber den stylvollen Gewandfiguren des XIV. Jahrh. und vollends Ghiberti's. So z. B. in dem bronzenen S. Ludwig von Toulouse über dem mittlern Portal von S. Croce, h dessen Kopf er absichtlich bornirt gebildet haben soll. Sonst sind seine Heiligen in der Regel Porträtköpfe guter Freunde. Die Stellun-

gen, oft von auffallender Steifbeinigkeit, mögen wohl auch bisweilen einer persönlichen Bildung oder dem Modeschritt jener Zeit angehören (über welchen sich höher gesinnte Künstler zu erheben wussten), bisweilen offenbar dem Mannequin. Zu den bessern und lebensvollern
a Gewandstatuen gehören vor Allen die beiden an Orsanmicchele: Marcus und Petrus; — viel manierirter, doch für die hohe Aufstellung wirk-
b sam drapirt: die vier Evangelisten, worunter der sog. Zuccone, am Campanile (Westseite); ebendort Abraham und ein anderer Erzvater
c (Ostseite). — Im Dom werden ihm Apostel- und Prophetenstatuen sehr verschiedener Art mit mehr oder weniger Sicherheit zugeschrieben. In der ersten Nische rechts eine manierirt lebendig gewendete mit Porträtzügen; in derjenigen links eine andere mit den Zügen Poggio's; in der zweiten rechts die des Ezechias, noch alterthümlich befangen (schwerlich von ihm); in den Capellen des Chores die sitzenden Statuen des Ev. Johannes und des Ev. Matthäus, beide wieder ausgezeichnet. Sie stammen zum Theil von der durch Giotto angefangenen, 1588 weggebrochenen Domfassade.

d Ein Unicum ist die bronzene Judith mit Holofernes in der Loggia de' Lanzi. Das Lächerliche überwiegt hier dergestalt, dass man schwer die nöthige Pietät findet, um die bedeutenden Schwierigkeiten einer der frühsten profan-heroischen Freigruppen nach Verdienst zu würdigen.

e Die bronzene Grabstatue Papst Johanns XXIII. im Baptisterium ist ein vortreffliches, ungeschmeicheltes Charakterbild; die marmorne Madonna in der Lunette drüber kalt und unlieblich; die Putten am Sarcophag naiver.

f Die vier Stuccofiguren an beiden Enden des Querschiffes von S. Lorenzo (oben) erscheinen wie flüchtige Improvisationen für einen Zweck des Augenblickes und dürften unbeschadet dem Ruhm Donatello's verschwinden.

Seiner Sinnesweise nach mussten ihm energische, heroische Ge-
g stalten am besten gelingen. In der That hat auch sein S. Georg in einer der Nischen von Orsanmicchele durch leichte Entschiedenheit des Kopfes und der Stellung, durch treffliche Gesammtumrisse und einfache Behandlung den Vorzug vor seinen meisten übrigen Werken.
h Der marmorne David in den Uffizien (Ende des zweiten Ganges) sieht nur wie eine befangenere Replik davon aus.

Die eherne Reiterstatue des venezian. Feldherrn G a t t a m e l a t a a
vor dem Santo zu Padua, schon technisch ein grosses und neues Wagestück für jene Zeit, war auch in der Darstellung eine Aufgabe, auf welche Donatello gleichsam ein Vorrecht besass, weil ihr kein Zeitgenosse so wäre gewachsen gewesen. In jenen Gegenden war man von den Gräbern der Scaliger her (S. 167, b, c) an Reiterdenkmale gewöhnt; aber erst D. belebt Ross und Mann vollständig und zwar diessmal — wie man gestehen muss — ohne capriciöse Herbheit, in einem beinahe grossartigen Sinne. (Für das Pferd dienten wohl eher die Rosse von S. Marco als die Marc Aurelsstatue zum Muster? —
Im Pal. della Ragione steht ein grosses hölzernes Modell, welches b
zwar diesem Pferde nicht ganz entspricht, doch aber eine Vorarbeit dazu gewesen sein möchte.)

Was D. im R e l i e f für bedeutend und für möglich und erlaubt
hielt, zeigen am vollständigsten die beiden Kanzeln in S. Lorenzo, c
welche von ihm und seinem Schüler Bertoldo verfertigt sind. In ihren einzelnen Theilen sehr ungleich, selbst was den Massstab der Figuren betrifft, durchaus unplastisch, gedrängt, im Einzelnen oft energisch-hässlich, sind diese Darstellungen doch dramatisch sehr bedeutend. Das Gedränge und die Sehnsucht um den in der Vorhölle erscheinenden Christus, die Begeisterung des Pfingstfestes, der Jammer und die Hingebung um das Kreuz u. a. m. ist auf ungemein lebendige und geistreiche Weise zur Anschauung gebracht, freilich zum Theil auf Kosten der Grundgesetze aller Plastik; edel und gemässigt ist nur etwa die Grablegung. (Am Obergesimse hat D. ausser Putten u. dgl. sogar die quirinalischen Pferdebändiger in classischem Eifer ange-
bracht.) — In der Sacristei ist mit Ausnahme von Verocchio's Sarco- d
phag alles Plastische von ihm, und zwar so glücklich zur Architektur geordnet, dass man ein genaues persönliches Einverständniss mit Brunellesco annehmen kann. In die Zwickel unter der Kuppel kamen Rundbilder mit legendarischen Darstellungen, welche freilich mit ihrer malerisch gedachten Räumlichkeit und ihrer zerstreuten Composition ärmlich aussehen; hochbedeutend aber, ja auch plastisch vom Besten sind die vier Rundbilder der Evangelisten in den Lunetten; sie sitzen in tiefem Sinnen oder in Begeisterung vor Altären, auf welchen ihre bücherhaltenden Thiere stehen. Über den beiden Pforten zu den

hintern Nebenräumen der Sacristei sind auf farbigem Grunde je zwei fast lebensgrosse Heilige dargestellt. Diess Alles ist von Stucco und so auch der ebenfalls D. zugeschriebene Kopf des heil. Laurentius über der Thür zur Kirche; dazu kommen die beiden genannten Pforten von Erz, welche in einzelnen Feldern je zwei Apostel oder Heilige enthalten; flüchtige, aber sehr energische und bedeutend gebildete Figürchen, die schon weit in das XVI. Jahrh. hineinweisen. Der Marmorsarcophag unter dem Tisch der Sacristei mit den Putten ist wieder nur von mittlerm Werth. — In nackten Kinderfiguren kommt überhaupt D.'s ganze Einseitigkeit zum Vorschein; gerade das, was ihn
a gross macht, fand hier keine Stelle. Seine Kinder in der Sacristei des Domes (an der Attica) sind in ihrer Hässlichkeit wenigstens naiv;
b dagegen hat der Kindertanz in den Uffizien (Gang der tosc. Sculptur) etwas gespreizt Übertriebenes, was sich auch in den musicirenden
c und tanzenden Kindern an der Aussenkanzel des Domes von Prato, obwohl bei weitem weniger, bemerklich macht. Neben Robbia wird D. hier immer nicht bloss befangen, sondern unförmlich erscheinen,
d trotz einzelner vortrefflicher Intentionen. (An dem Grabmal des Bischofs Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel scheinen, beiläufig gesagt, wenigstens die oben stehenden Putten von ihm.)

e Die Reliefmedaillons im Hof des Pal. Riccardi (Fries über dem Erdgeschoss) erscheinen wie Übersetzungen antiker Cameen und Münzreverse in den herben Styl des Meisters. — Zu den spätern Werken,
f wie die Kanzeln in S. Lorenzo, gehören die ehernen Reliefs am Vorsatz des Hochaltars und des 3. Altars rechts im Santo zu Padua, beidemale ein Pietà mit Wundern des heil. Antonius zu beiden Seiten; reiche Improvisationen mit einzelnen wunderbaren Zügen des Lebens; wie z. B. die Gruppe der Reuigen, welche den Heiligen umgeben; die der Fliehenden bei der Scene, wo er die Brust des verstorbenen Geizhalses aufschneidet. Im Chorumgang, und zwar über der hintern Thür in der Chorwand, ist dann noch das Relief einer Grablegung, eine späte und sehr ausdrucksvolle Arbeit des Meisters. (Geringer: die vier Symbole der Evangelisten, in Bronzereliefs, am Eingang des Chores.)

Donatello übte eine ungeheure und zum Theil gefährliche Wirkung auf die ganze italienische Sculptur aus; er wurde in viel weitern Kreisen bekannt als Ghiberti, schon durch seinen wechselnden Aufenthalt. Ohne den starken innern Zug nach dem Schönen, welcher die Kunst immer von Neuem über den blossen Realismus und auch über das oberflächliche Antikisiren emporhob, d. h. ohne den starken Geist des XV. Jahrh. wäre Donatello's Princip eine tödtliche Mode geworden.

Aber schon in seiner unmittelbarsten Nähe gab es Künstler, die durch ihn nicht gänzlich unfrei wurden. Von seinem Bruder Simone (dem Verfertiger des Gitters im Dom von Prato, S. 233, f) und von Antonio Filarete wurden 1439—47 die ehernen Hauptpforten von a
S. Peter in Rom gegossen; die Hauptfiguren der grossen Vierecke sind flau, wie von einem etwas verkommenen Meister der ältern Schule, und wir dürfen darin speciell das Werk Filarete's erkennen, — wenngleich die viel bessere eherne Grabplatte Martins V vor der Confession des b
Laterans auch von diesem ist. Die Reliefs und Ornamente der Einrahmungen dagegen zeigen wohl Simone's Geist, und erstere sind bei aller Flüchtigkeit trefflich naiv und von den Härten seines Bruders ziemlich frei.

Noch auffallender ist diese (immer nur relative) Unabhängigkeit bei Nanni di Banco[1]), von dem im florent. Dom (1. Chorcap. c
rechts) die sitzende Statue des Lucas, sowie an Orsanmicchele die d
Statuen der HH. Eligius, Jacobus, Philippus und die Gruppe der vier Heiligen herrühren. (Die letztern sind keineswegs zum Behuf ihrer Zusammenstellung in der Schulterbreite verkürzt[2]), stehen auch gar nicht unglücklich bei einander.) Bei ungleicher und meist donatellischer, auch wohl etwas kraftloser Bildung machen sich hier einzelne sehr schöne und freie Motive geltend, welche der Künstler wahrscheinlich der Anregung Ghiberti's verdankt. — Sonst aber überwiegt der Einfluss Donatello's.

---

1) So dass Rumohr bezweifelt hat, dass derselbe wirklich Donatello's Schüler gewesen.

2) Laut Vasari hätte sich Donatello um ein Abendessen zu dieser Correctur verstanden.

Zu seinen eifrigsten Nachfolgern gehört Andrea Verocchio
(1432—88); die Wirklichkeit des Lebens ohne höhere Auffassung geht
a ihm bisweilen über den Kopf. In dem Grabrelief der Dame Tornabuoni (Uffizien, Gang der toscanischen Sculptur) giebt er das ganz reelle Elend eines Todes im Kindbett nebst dem Jammer der Um-
b gebung. Sein David (ebenda, I. Zimmer der Bronzen) ist gar nichts als das Modell eines gewöhnlichen Knaben und steht sogar hinter dem als Gegenstück aufgestellten bronzenen David des Donatello an Composition und Form weit zurück. (Merkwürdig ist im Kopf die Vorahnung des bekannten lionardesken Ideals.) Ungleich besser und nai-
c ver, zumal trefflich bewegt ist der kleine bronzene Genius auf dem Brunnen im Hof des Pal. vecchio. Stellenweise bricht sich immer der ideale Zug Bahn, welchen Ghiberti aus der germanischen Zeit herübergerettet und nach Massgabe seines Jahrhunderts geläutert hatte. Sobald man sich durch den bei Verocchio ganz besonders umständlichen, knittrigen Faltenwurf nicht stören lässt, treten bisweilen Motive
d von schönstem Gefühl hervor. So theilweise in der Bronzegruppe des Christus mit S. Thomas am Orsanmicchele; die Bewegung des Christus ist mächtig überzeugend, die beiden Köpfe fast grossartig
e frei und schön. — Die Madonna am Grab des Lionardo Aretino in S. Croce zu Florenz ist beträchtlich lebloser; die übrigen Sculpturen (Engel, Putten u. s. w.), welche mehr dem Styl Ghiberti's als dem des Donatello folgen, sollen von dem Erbauer des Grabes, Bernardo Rosellino, selbst herrühren, dessen als Bildhauer berühmtern Bruder Antonio wir bald werden zu nennen haben[1]).

f Verocchio fertigte auch das Grabmal des Bischofs Forteguerra (1474), wovon im Dom von Pistoja links vom Eingang noch die wichtigern Theile — grosse Relieffiguren von Engeln, die den Erlöser umschweben — erhalten sind. Dieselbe herbe Schönheit, derselbe viel-

---

[1]) In dieser Gegend wird wohl der Niccolò Baroncelli aus Florenz einzuschalten sein, welcher mit seinem Sohn Giovanni und seinem Eidam Domenico di Paris aus Padua
* die fünf lebensgrossen Bronzefiguren fertigte, die im rechten Querschiff des Domes von Ferrara stehen. (Der Gekreuzigte, Maria, Johannes, S. Georg und S. Maurelius.) Fleissige, aber harte und doch zugleich flaue Arbeiten, mit einem Anklang an Verocchio, zumal im S. Georg.

knittrige Faltenwurf wie in der Gruppe zu Florenz. (Vollendet von dem damals noch jungen Lorenzetto, welchem die Figur der Caritas angehört.)

Ausserhalb Toscana's ist von Verocchio nur ein namhaftes Werk vorhanden: die eherne Reiterstatue des Feldherrn Colleoni a
vor S. Giovanni e Paolo zu Venedig. Sie wurde von Verocchio bloss modellirt und von Aless. Leopardo gegossen, der auch das schöne Piedestal entwarf (S. 252, k). In der Gestalt und Haltung des Reiters ist Verocchio hier so herb individualistisch als irgend ein damaliger florent. Porträtbildner; wir dürfen glauben, dass Colleoni sich zu Pferde vollkommen so stämmig gespreizt ausnahm; aber auch das Bedeutende des Kopfes und der Geberde — mag sie auch keine glücklichen Linien bilden — ist mit grosser Sicherheit wiedergegeben. Das Pferd ist merkwürdig gemischt; der Kopf nach antikem Vorbild, die Bewegung wahrscheinlich nach dem Pferde Marc Aurels, das übrige Detail nach emsigstem Naturstudium.

(Von diesem Colleoni und von Donatello's Gattamelata sind dann die hölzernen und vergoldeten Reiterstatuen in S. M. de Frari und b
S. Giovanni e Paolo zu Venedig abgeleitet. Es wurde mit der Zeit c
Sitte, dass die Republik ihre Generale auf diese Weise ehrte. Im Styl ist keine davon besonders ausgezeichnet. Eine aus dem XVII. Jahrh. — die späteste — offenbart schon das damals allverbreitete Streben nach Affect durch heftigen Galopp über Kanonen und verwundete Feinde.)

Viel manierirter, aber in der Technik des Erzgusses eben so bedeutend erscheint Antonio Pollajuolo (1431—1498), dessen Hauptarbeit das Grab Sixtus IV. in der Sacramentscapelle von S. d
Peter ist. Die liegende Statue ist als hart realistisches Bildniss von grossem historischem Werthe, die sehr unglücklich an den schiefen Flächen des Paradebettes angebrachten Tugenden und Wissenschaften lassen mit ihrem Schwanken zwischen Relief und Statuette und mit ihren gesuchten Formen schon ahnen, auf welchen Pfaden die Sculptur 100 Jahre später wandeln würde. Das eherne Wanddenkmal Inno- e
cenz VIII. (an einem Pfeiler des linken Seitenschiffes von S. Peter) ist in Anordnung und Ausführung viel befangener als so manches Bessere aus derselben Zeit (1492). Die ehernen Schrankthüren (zu

a den Ketten Petri) in der Sacristei von S. Pietro in Vincoli zu Rom
plastisch unbedeutend, decorativ artig. Ein Relief der Kreuzigung in
b den Uffizien (I. Zimmer der Bronzen) erinnert in den schwungvoll
manierirten Formen an die paduanische Schule. — Eines der Reliefs
c am Taufbrunnen von S. Giovanni in Siena (Gastmahl des Herodes)
von Pietro Pollajuolo möchte an Reinheit des Styles alle
Arbeiten seines Bruders übertreffen.

Mehr von Robbia als von Donatello inspirirt erscheint Antonio
Rosellino (geb. 1427), der ausserdem in der Delicatesse der Mar-
morbehandlung dem Mino da Fiesole (s. unten) verwandt erscheint.
Das Wenige, was von ihm vorhanden ist, verräth einen gemüthlichen
Florentiner, etwa von derjenigen Sinnesweise, welche unter den Ma-
lern dem Lorenzo di Credi eigen ist; die Madonna bildet er schön
mütterlich, florentinisch häuslich. Sein Hauptwerk, die von ihm er-
d baute Grabcapelle des Cardinals von Portugal († 1459) in S. Miniato
(links) enthält dessen prächtiges Monument. Hier tritt das Decorative
merkwürdig neben dem Plastischen zurück; über dem Sarcophag mit
der sehr edeln Statue des Todten und zwei das Bahrtuch um sich
ziehenden Putten knieen auf einem Sims zwei schöne hütende Engel;
drüber von zwei in Relief gebildeten schwebenden Engeln getragen
das Rundrelief der Madonna; der Vorhang ist bloss als Einfassung
e der ganzen Nische behandelt. — Ganz ähnlich ist das Grabmal der Maria
d'Aragona in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel angeordnet. (Cap.
Piccolomini, links vom Hauptportal; ebendaselbst das durchaus ma-
lerisch behandelte Altarrelief mit Christi Geburt und einem Engelreigen,
welches zwischen Antonio und Donatello streitig ist.) — Von ähnlichen
f Grabmälern stammen ohne Zweifel zwei herrliche Madonnenreliefs in
den Uffizien (Gang der tosc. Sculpt., in dessen weiterer Fortsetzung
man wenigstens Eine trefflich naturalistische Büste A.'s findet, die des
Matteo Palmieri 1468). Ebenda ein kleiner laufender Johannes, in
Donatello's Art bis auf das holde Köpfchen[1]).

---

[1]) Am ehesten bei Rosellino zu nennen, nur viel manierirter: die beiden Reliefs der Flucht
* nach Ägypten und der Anbetung der Könige, in der Galerie zu Parma.

Der als Decorator gerühmte Desiderio da Settignano (S. 234) ist auch als Bildhauer in einzelnen Theilen seiner Werke so trefflich, dass ihm das auffallend Geringere daran unmöglich zugeschrieben werden kann. An dem Grabmal Marzuppini im linken Seitenschiff von S. Croce sind ausser der höchst edel gelegten und behandelten Statue wohl nur die beiden kräftigen Engelknaben als Guirlandenträger von ihm; an dem Tabernakel von S. Lorenzo (rechtes Querschiff) gehören ihm nur die drei obersten Engelkinder sicher an[1]. a b

---

Ob der grosse Matteo Civitali von Lucca (1435—1501) ein Schüler Desiderio's war, weiss ich nicht anzugeben, ganz gewiss aber geht er parallel mit dessen zunächst zu erwähnendem Schüler Mino da Fiesole, mit welchem er manche Äusserlichkeiten gemein hat. Nur war in Matteo viel weniger Manier, ein viel grösserer Schönheitssinn, eine Gabe des Bedeutenden, wie wir sie unter den Malern etwa bei D. Ghirlandajo antreffen. Die Härten und Ecken Donatello's sind bei ihm gänzlich überwunden; wie in der Decoration, so ist er in der Sculptur einer der Einfachsten seiner Zeit.

In den Uffizien zu Florenz (Gang der tosc. Sculptur) ist von ihm das Relief einer Fides, deren schöner und inniger Ausdruck wohl auffordern mag zum Besuch der classischen Stätte von Matteo's Wirksamkeit: des Domes von Lucca. Hier findet man in den beiden anbetenden Engeln auf dem Altar der Sacramentscapelle (rechtes Querschiff) Alles erfüllt, was jene Gestalt verhiess. Mit dem edelsten Styl, den das XV. Jahrhundert seit Ghiberti aufweist, verbindet sich hier der Ausdruck einer inbrünstigen Andacht und hohe jugendliche Schönheit. Das Grabmal des Petrus a Noceto (1472, ebenda), eine frühere Arbeit, verräth in der Reliefmadonna und den Putten den Mitstrebenden Mino's, aber schon auf einer ungleich höhern Stufe der Ausbildung und des Ausdruckes; auch die liegende Statue ist der ähnlichen c d

[1]) Bei diesem oder irgend einem andern Anlass müsste auf den köstlichen Marmoraltar in dem Carmeliterkirchlein S. Maria, eine Viertelstunde vor Arezzo aufmerksam gemacht werden. Ich kann aus der Erinnerung nur so viel sagen, dass er mir dem Styl nach zwischen den Robbia und Mino da Fiesole zu stehen scheint. *

a Arbeit Desiderio's kaum nachzusetzen. An dem Grabmal Bertini (1479, ebenda) zeigt die Büste einen geistvollern Naturalismus als der der meisten Florentiner. Zunächst rechts vom Chor endlich steht der prächtige S. Regulus Altar (1484), ein Hauptwerk des Jahrhunderts (die Predella ausgenommen, welche wohl von Mino sein könnte). Die drei untern Statuen entsprechen dem Imposantesten der damaligen Historienmalerei; die Engel mit Candelabern und die thronende Madonna oben haben schon etwas von der freien Lieblichkeit eines Andrea Sansovino. — Dagegen genügt der S. Sebastian am Tempietto (linkes Seitenschiff) nicht ganz; es ist keine so vollkommene Bildung, wie sie der Meister in dem bevorzugten Lucca hätte schaffen können.

Als Werk seines Alters dürfen wir die sechs Seitenstatuen der
b Johannescapelle im Dom von Genua betrachten: Jesajas, Elisabeth, Eva, Habacuc, Zacharias, Adam. — Adam und Eva, leider mit Gypsdraperien der berninischen Zeit verunziert, sind oder waren bedeutende naturalistische Gestalten, Adam mit einem grandiosern Ausdrucke flehenden Schmerzes; Eva absichtlich als „Mutter des Menschengeschlechtes" reich und stark gebildet. Die übrigen sind theils etwas müde, theils gesuchte Motive; im Zacharias sollte das Anhören einer Offenbarung ausgedrückt werden, was aber bei der ungenügenden Körperlichkeit und wunderlichen Tracht vollkommen missglückte; im Jesajas und in der Elisabeth sind zwar einzelne sehr schöne Gewandmotive, allein die Seele des S. Regulus fehlt; Habacuc ist eine missgeschaffene Genrefigur. Möglicherweise sind die vier Reliefhalbfiguren der Evangelisten an den Pendentifs der Kuppel, die wieder deutlich an Ghirlandajo erinnern, ebenfalls Werke Civitali's.

Welches nun auch der absolute Werth dieser Sculpturen sei, in dem von Antiken entblössten, vom florentinischen Kunstleben abgeschnittenen Genua galten sie als das Höchste. Wenn auszumitteln wäre, dass Matteo selber für längere Zeit hier wohnte, so möchte der halb
c runde untere Theil des Reliefs auf dem 5. Altar rechts im Dom eine ehemalige Lunette) von einem genuesischen Schüler herrühren. Es stellt die Madonna mit zwei Engeln vor, deren einer den kleinen knieenden Johannes präsentirt; eine sehr gute Arbeit. — Später hat Taddeo Carlone und seine ganze Schule an Matteo's Statuen beständig

gelernt und sie sogar schlechtweg wiederholt (Statuen in S. Pietro a in Banchi, in S. Siro, S. Annunziata u. s. w.).

Einer der weniger begabten, aber zugleich wohl der fleissigste aller dieser florentinischen Sculptoren nächst Donatello war Desiderio's Schüler, der eben erwähnte Mino da Fiesole (geboren nach 1400, hauptsächlich thätig im dritten Viertel des XV. Jahrhunderts). Der einseitige Naturalismus und die bekannten äusserlichen Manieren dieser Kunstepoche werden bei ihm, wie theilweise schon bei Donatello selbst, etwas Unvermeidliches; dabei ist seine Ausführung ausserst sauber und genau und bisweilen durch die schönsten Ornamente (Seite 235) verherrlicht. In einzelnen Fällen erhebt er (oder einer seiner Mitarbeiter) sich zu einer grossen Anmuth; meist aber ist seinen Gestalten, abgesehen von der nicht eben geschickten Anordnung im Raum, eine gespreizte Stellung und eine geringe körperliche Bildung eigen; seine Reliefs gehören zu den überladensten, mit flachen und dabei unterhöhlten Figuren.

Seine Thätigkeit vertheilte sich auf Florenz und Rom. In Rom scheint er eine bedeutende Werkstatt gehabt zu haben, wenigstens ist in den zahllosen Grabmälern, Marmoraltären und Sacramentschränken, womit sich damals die römischen Kirchen füllten, sein Styl nicht selten zu erkennen; Einiges ist auch bezeichnet oder durch Nachrichten gesichert. Weit das Wichtigste sind die Sculpturen vom Grabmal b Pauls II († 1471), jetzt an verschiedenen Stellen der Crypta von S. Peter eingemauert; die allegorischen Frauen in Hochrelief sind seine anmuthigsten Figuren, wenn auch von etwas gesuchtem Reichthum; die grosse Lunette mit dem Weltgericht merkwürdig als Zeugniss des flandrischen Eiuflusses auch auf die Sculptur der Italiener; die Grabstatue nur durch das reiche Costüm interessant. — An dem Grabmal des Bischofs Jacopo Piccolomini († 1479) im Klosterhof von S. Agostino c ein ähnlich aufgefasstes kleineres Weltgericht. — Sicher von ihm: das Grabmal des Jünglings Cecco Tornabuoni in der Minerva (links d vom Eingang); und der Wandtabernakel für das heil. Öl in der Sa- e cristei von S. Maria in Trastevere. Die Werke seiner römischen Nachfolger sind unten zu erwähnen.

a In Toscana sind von ihm: im Dom von Fiesole (Querschiff rechts) ein zierlicher Altar und das prachtvoll decorirte und darin classische
b Grabmal des Bischofs Salutati († 1466) mit guter Büste; — im Dom
c von Prato die Kanzel; — im Dom von Volterra der Hauptaltar; —
d in S. Ambrogio zu Florenz: der prächtige, aber im Einzelnen barocke
e Altar der Cap. del Miracolo; — in der Badia zu Florenz, dem classischen Ort für Mino's heimische Wirksamkeit: ein Rundrelief der Madonna aussen über der Thür; im rechten Kreuzarm das Grab des Bernardo Giugni († 1466), und im linken das noch prachtvollere des Hugo von Andeburg vom Jahr 1481, endlich unweit von der Thür ein Altarrelief mit drei Figuren; fast sämmtlich Arbeiten von bedeutendem Rang in Beziehung auf Luxus und Zierlichkeit.

Von Freisculpturen sind einige Büsten das Beste: mehrere in den
f Uffizien (verschlossener Raum hinter den Sculpturen der toscanischen
g Schule); diejenige der Isotta von Rimini im Camposanto zu Pisa, N. XIX. — Von den kleinen Statuen Johannes d. T. und S. Sebastians
h in S. Maria sopra Minerva zu Rom (3. Cap. links), welche ihm ohne Sicherheit zugeschrieben worden, ist die letztere beinahe zu gut für
i ihn. — Wenn die Colossalstatuen des Petrus und Paulus, ehemals an der Treppe vor S. Peter, jetzt im Gange nach der Sacristei, wirklich von ihm (und nicht von einem gewissen Mino del Reame) sein sollten, so würden sie eine ungemeine Befangenheit in der Freisculptur beweisen.

Von andern fiesolanischen Sculptoren, welche mit Mino in Verbindung stehen mochten, ohne doch seine Schule zu bilden, ist Andrea Ferrucci († 1522) der wichtigste. Die von ihm sculpirte
k Nische über dem Taufstein des Domes von Pistoja zeigt in mehrern Gestalten Anklänge an Mino's Styl, aber in das Schöne und Veredelte; der Seelenausdruck in der gesundern Art der umbrischen Malerschule, zumal in dem grossen Hochrelief mit der Taufe Christi; die vier kleinern Reliefs mit der Geschichte des Täufers wenigstens trefflich com-
l ponirt und schön ausgeführt. — In Florenz ist von Andrea das Bildnissdenkmal des Marsilius Ficinus im rechten Seitenschiff des Domes;
m sodann das schöne Crucifix in S. Felicita (4. Cap. rechts), mit dem
n edeln reichgelockten Haupt; — der grosse S. Andreas im Dom (Eingang zum linken Querschiff, rechts) hat schon etwas academisch Be-

fangenes. — Von A.'s Schülern Silvio und Maso Boscoli von Fiesole ist u. a. das Grabmal des Antonio Strozzi, im linken Seiten- a schiff von S. Maria novella.

Ein freierer florent. Nachfolger Mino's ist der Baumeister Benedetto da Majano (1444—98). Die wenigen erhaltenen Arbeiten verrathen einen der grössten Bildhauer der Zeit. An Schönheitssinn und Geschick ist er dem Mino weit überlegen und erscheint eher als der Fortsetzer Ghiberti's. Die Reliefs der Kanzel in S. Croce zei- b gen höchst lebendig entwickelte Scenen mit den herrlichsten Motiven (zum Theil auf der Dreiviertelansicht beruhend); die Statuetten in den Nischen unten sind bei winzigem Massstab vom Köstlichsten dieser Zeit. — In der Capelle Strozzi in S. Maria novella (rechtes c Querschiff) ist das Grabmal hinter dem Altar von ihm; über dem Sarcophag das Rundrelief der Madonna, von Engeln umschwebt, träumerisch süss und holdselig, wie etwa ein frühes Werk des Andrea Sansovino könnte ausgesehen haben. In seinen Freisculpturen ist Benedetto allerdings noch etwas befangen. Sein Johannes der Täufer in den d Uffizien (Ende des zweiten Ganges) ist aber in dieser Befangenheit sehr liebenswürdig durch den naiven Ausdruck; ebenso die Statue des S. Sebastian in einem Nebenraum des Kirchleins der Mise- e ricordia (auf dem Domplatz). Die in demselben Raum (auf dem Altar) befindliche Madonna deutet schon entschieden auf die Weise des XVI. Jahrhunderts, auf Lorenzetto und Jac. Sansovino hin. Seine anmuthreiche Phantasie erräth das, wozu seine formelle Bildung wohl nicht hingereicht hätte. — Das Denkmal Giotto's (1490) im rechten Seiten- f schiff des Domes, ein blosses Reliefmedaillon, ist wie andere Ehrendenkmäler dieser Kirche ein Beweis dafür, wie wenig Prunk damals von Staatswegen („cives posuere") mit dem Andenken verstorbener grosser Männer getrieben wurde; es lebten ihrer noch welche[1]). Fast

[1]) Dagegen haben die im Auftrag des Staates (der „Gemeine") bloss grau in grau gemalten Denkmäler im Dom von Florenz und anderswo allerdings das Ansehen, als ob man * gern gemocht und nicht gekonnt hätte. Es sind gleichsam Anweisungen auf künftige Marmordenkmäler Vgl. Vasari im Leben des Lor. di Bicci.

a gegenüber ist, ebenfalls von B.'s Hand, die Büste des Musikers Squarcialupi, eines Zeitgenossen, welchem der Künstler so wenig als dem
b Pietro Mellini (Uffizien, Gang d. tosc. Sculpt.) die natürliche Hässlichkeit erliess. Es wurden damals in Florenz fast so viele Büsten aus Marmor, Thon und Kittmasse (und dann farbig) gebildet als Porträts gemalt; in allen werden die unregelmässigen Züge nicht bloss frei zugestanden, sondern als das Wesentliche und zwar bisweilen grandios
c behandelt. Der genannte Gang in den Uffizien und seine meist verschlossene Fortsetzung enthalten eine Anzahl davon, sämmtlich marmorn.

Mit Unrecht wurde früher zum Hause der Robbia derjenige bedeutende Künstler gerechnet, welcher 1461 die Fassade der Brüder-
d schaft von S. Bernardino in Perugia (neben S. Francesco) baute und mit Sculpturen bedeckte, Agostino di Guccio aus Florenz[1]). Diese reiche und prächtige Arbeit, aus Terracotta, Kalkstein, weissem, röthlichem und schwarzem Marmor ist der Geschichte und der Glorie des genannten Heiligen geweiht. Das Plastische ist ungleich; die vorzüglichere Hand verräth sich hauptsächlich in den anmuthig schwebenden Engeln mit ihren feinfaltigen, rundgeschwungenen Gewändern, sowie in einigen der kleinen erzählenden Reliefs. Offenbar stand der Künstler zur Antike in einem viel nähern Verhältniss als die übrigen Robbia, ja als die meisten Sculptoren seiner Zeit; man wird z. B. eine Figur finden, die das bekannte Motiv einer bacchischen Tänzerin geradezu wiederholt; auch ist seine Reliefbehandlung plastischer als die der florentinischen Zeitgenossen insgemein, welche alle mehr von Donatello berührt erscheinen. An innerlichem Schönheitssinn und tieferm Seelenausdruck ist Luca della Robbia auch ihm überlegen.

---

[1]) Wahrscheinlich ist der Augustinus de Florentia, welcher 1442 die Platte mit vier Reliefs
* aus der Geschichte des heil. Geminian am Dom von Modena (aussen auf der Südseite nahe beim Chor) fertigte, dieselbe Person. Das von Donatello unabhängige Leben, die leichte, geschickte und deutliche Bewegung, die feingefalteten, schwungreichen Draperien geben eine Vorahnung des Werkes von Perugia.

Um das Ende des XV. Jahrh. arbeitete Baccio da Montelupo die Statue des Ev. Johannes an Orsanmicchele; ein gemässigter und a geschickter Nachfolger Verocchio's, doch nicht ohne gezwungene Manier. An einem der Dogenmonumente in den Frari zu Venedig (des b Pesaro, 1503) wird ihm die Statue des Mars zugeschrieben.

In Benedetto da Rovezzano klingt noch einmal Ghiberti nach. Seine Reliefs mit den Thaten des heil. Johann Gualbert in den c Uffizien (Gang der tosc. Sculpt.), vom Jahr 1515, deuten noch wesentlich in das vergangene Jahrh. zurück; viel delicates Einzelnes, mehrere treffliche dramatische Momente (der Transport der Besessenen, die Bannung des Teufels von dem kranken Mönch), aber auch Vieles matt und gedankenlos. — Die Statue des Ev. Johannes im Dom d (Eingang zum Chor, rechts) ist eine fleissige, aber äusserst geringe Arbeit.

Beide letztgenannten überragt bei Weitem Giov. Franc. Rustici, von welchem die Bronzegruppe der Predigt des Täufers über e der Nordthür des Baptisteriums gearbeitet ist. Er war Schüler Verocchio's, und die Neider sagten dem Werke nach, dass ein anderer berühmterer Schüler jenes, Lionardo da Vinci, daran geholfen habe. Wie dem nun sei, es waltet in der Gruppe jener Geist des Hochbedeutenden, welchen wir unter den Malern vorzüglich bei Luca Signorelli wiederfinden. Die innere Aufregung ist in dem Täufer und ganz besonders in den beiden zuhörenden Pharisäern mit ergreifender Kraft, in letztern wie verhehlt, doch unwillkürlich hervorbrechend ausgedrückt. Die Gewandung gehört noch mehr dem XV. Jahrhundert an, während das Nackte schon der grandiosen und freien Behandlung der höchsten Blüthezeit würdig erscheint. — Lionardo's eigene Sculpturwerke sind auf klägliche Weise zu Grunde gegangen.

In Pisa spielt die Sculptur seit Anfang des XV. Jahrh. keine Rolle mehr; ja man wird selten in der ganzen Kunstgeschichte ein so völliges Aufhören einer blühenden und thätigen Schule so genau mit dem politischen Sturz der betreffenden Stadt (1405) zusammengehen sehen. Von einem guten Bildhauer, dessen Formen etwa an

a die des Sandro Botticelli erinnern, sind die sieben Tugenden in Relief neben dem Hauptaltar in S. Maria della Spina; möglicherweise gehören die noch bessern drei Tugenden an dem Sarcophag des Erz-
b bischofs Ricci († 1418, aber das Grab aus späterer Zeit) im Campo santo, bei N. 49, derselben Hand an, ebenso die Reliefstatuetten der Caritas, Misericordia etc. ebenda, N. 90, 94 etc.

Den Ausgang ins XVI. Jahrh. belegen die ziemlich guten und
c freien Sculpturen des Altars in S. Ranieri.

Die Sculptur von Siena seit dem Anfang des XV. Jahrh. ist der gleichzeitigen sienesischen Malerei im Ganzen überiegen, ja sie kann in Betreff der neuen Auffassungsweise sogar gegenüber der florentinischen Sculptur eine zeitliche Priorität in Anspruch nehmen. Ihr wichtigster Meister, Jacopo della Quercia, ist wohl überhaupt der frühste unter Jenen, welche den ausgelebten Styl, der einst von Giovanni Pisano ausgegangen, gegen eine derbere, mehr naturalistische Auffassung vertauschten. Von ihm sind zu Siena: zwei von
d den sechs Bronzereliefs am Taufbrunnen in S. Giovanni (Geburt und Predigt des Täufers), noch im Styl des XIV. Jahrh., und die Sculptu-
e ren der Fonte gaja auf dem grossen Platz (1419), sein vollständigstes und anmuthigstes Werk im neuen Styl. An dem Grabmal der Ilaria
f del Carretto († 1405) im linken Querschiff des Domes von Lucca ist die liegende Statue noch mehr germanisch, der Sarcophag dagegen — nackte Kinder (Putten), welche eine Fruchtschnur tragen — von einer weichen und schönen Lebendigkeit, die den Vorgängern noch fremd
g ist. (Die eine Seite von diesem Sarcophag befindet sich in den Uffizien zu Florenz, Gang der tosc. Sculptur.) — Der Altar in der Sacra-
h mentscapelle zu S. Frediano in Lucca, datirt 1422, kann kaum von Qu. sein, wenn dieser schon 1419 die Fonte gaja gearbeitet hatte; freilich ist es schwer, neben ihm einen zweiten „Jacopo Sohn Pietro's" aus blosser Vermuthung anzunehmen, da auch sein Vater Pietro hiess; vielleicht könnte das Werk früher von ihm gearbeitet und erst 1422 aus der Werkstatt gegeben worden sein. (Vgl. S. 575, b.) An der zwei-
i ten Thür der Nordseite des Domes von Florenz ist von ihm (eher als von Nanni di Banco) das Giebelrelief der Madonna della cintola, eine

grosse feierlich bewegte Composition, im Detail etwas flauer als die Fonte gaja.

Während in Toscana die grossen Florentiner ihn allmälig in den Schatten stellten, gewann er durch seinen Aufenthalt in Bologna einen, wie es scheint, weitgreifenden Einfluss auf die oberitalische Sculptur. Hier sind die Sculpturen am Hauptportal von S. Petronio, begonnen 1429, vielleicht seine bedeutendste Arbeit überhaupt; weniger die Statuen der Madonna und zweier Bischöfe in der Lunette, als die Reliefhalbfiguren der Propheten und Sibyllen in der Schrägung der Pforte und des Bogens. Die neue Kunstzeit spricht hier vernehmlich aus den scharf individuellen Köpfen und aus dem Momentanen der Bewegung. Die fünf Geschichten aus der Kindheit Christi am Architrav passen nicht wohl zu Q.'s sonstigen Reliefs; die zehn Reliefs mit den Geschichten der Genesis an den Pilastern der Thür erregen ebenfalls einige Zweifel. Wenn sie aber von Quercia sind, so würden sie eine so früh im XV. Jahrh. unerhörte Freiheit des Styles bezeugen, während sie für das XVI. Jahrh. doch nur die Geltung von manierirten und wenig durchgebildeten Arbeiten haben könnten. a

Ein bolognesischer Schüler Quercia's Niccolò dell' Arca (st. 1494), fertigte die grosse thönerne, ehemals vergoldete Reliefmadonna an der Fassade des Pal. Apostolico, die für die Zeit um 1460 kein bedeutendes Werk ist. — Wichtiger war Niccolò's Theilnahme an der Arca in S. Domenico, von welcher er seinen Beinamen erhielt. Hier werden ihm mehrere der obern Statuetten und der knieende Engel rechts vom Beschauer[1]) zugeschrieben; für die übrigen Statuetten (Niemand sagt genau welche) nennt man einen wohl fünfzig Jahre jüngern Künstler, Girol. Cortellini. Genug dass es angenehme und lebensvolle Figürchen sind, die vielleicht im Abguss eine weite Verbreitung finden würden. (Der heil. Petronius und der Engel unten links vom Beschauer sind anerkanntermassen von Michelangelo.) — Eine sehr tüchtige Arbeit des Niccolò ist auch das bemalte Reiterrelief des Annibale Bentivoglio (1458) in der gleichnamigen Capelle zu S. Giacomo maggiore (Chorumgang). b c d

---

[1]) Welchen ich glaube für ein Werk des XVI. Jahrhunderts halten zu müssen.

Den Einfluss von Quercia's Styl wird man vielleicht ausserdem
erkennen an den Sculpturen der Fassade von Madonna di Galliera.
a Dagegen zeigt er sich da nicht deutlich, wo man ihn erwarten sollte,
nämlich in den Propheten und Sibyllen (unten) an den Seitenfenstern
b von S. Petronio, welche zum Theil gute Arbeiten verschiedener lom-
bardischer Meister des XV. Jahrh. sind[1]).

Von Quercia's sienesischen Schülern führte Urban von Cor-
tona, wie man glaubt nach des Meisters Entwürfen, die Statuen der
c HH. Ansanus und Victorius an den mittlern Pfeilern des Casino de'
Nobili in Siena aus, lebendige und resolute Gestalten, die an das Beste
von Verocchio erinnern; Ähnliches gilt von dem etwas spätern Ne-
d roccio (Statuen in den beiden Seitennischen der runden Cap. S. Gio-
vanni im Dom). Vecchietta dagegen hat die naturalistische Härte
Donatello's ohne dessen innere Gewalt; seine Bronzestatue des Er-
e lösers, auf dem Hauptaltar der Hospitalkirche della Scala, ist wie ein
Andrea del Castagno in Erz; die Grabstatue des Soccino († 1467) in
f den Uffizien (I. Zimmer d. Br.) sieht einem von der Leiche genomme-
nen Abguss ähnlich, wenn auch die Falten nicht ohne Geschick geordnet
sind. Auch die übrigen Sienesen sind nach den in den Gängen der
g Academie aufgestellten Fragmenten zu schliessen von keiner Bedeutung
(die Cozzarelli, u. A.), wenn nicht die mir unbekannten Sculptu-
ren in der Osservanza ihnen doch einen bessern Platz anweisen. —
Später folgt dann, ganz vereinzelt, der oben bei Anlass der Decoration
h (S. 239, e) erwähnte herrliche Altar in Fontegiusta.

Die römische Sculptur dieser Zeit ist eine fast ganz anonyme. Doch steht wenigstens am Anfang des Jahrh. der Name des Paolo Romano fest. In ihm regt sich, gleichzeitig mit Quercia, der beginnende Realismus wenigstens in so weit, dass seine liegenden Grabstatuen mit Geist und Freiheit individualisirt heissen können. (Grab-

* 1) Die ältern nach dem Campo santo versetzten Grabmäler verschiedener Kirchen hat der Verfasser nur flüchtig gesehen. Es befindet sich darunter das Grabmal Papst Alexanders V.

mäler des Card. Stefanschi, st. 1417, im linken Querschiff von S. Maria a
in Trastevere, — und des Comthurs Carafa im Priorato di Malta; — b
vielleicht schon dasjenige des Card. Adam, st. 1398, in S. Cecilia.) — c
Von zweien Schülern Paolo's, Niccolò della Guardia und Pierpaolo da Todi, das aus einer Anzahl erzählender u. a. Reliefs
bestehende Denkmal Pius II (st. 1464), im Hauptschiff von S. Andrea d
della Valle; später als Gegenstück hinzugearbeitet das Denkmal Pius III.; beide ungünstig aufgestellt. — Von den sichern Arbeiten des Filarete, A. Pollajuolo[1]) und Mino da Fiesole (s. oben) war schon die Rede; sodann ist hier der Abschnitt über das Decorative (S. 242) zu vergleichen.

Ausser dem, was dort über den römischen Gräberluxus seit 1460 im Allgemeinen gesagt ist (vgl. auch S. 229), muss hier zugestanden werden, dass der schönste Eindruck dieser römischen Sculpturen ein collectiver ist. Sie geben zusammen, in ihrer edeln Marmorpracht, das Gefühl eines endlosen Reichthums an Stoff und Kunst; die Gleichartigkeit ihres Inhaltes, der doch hundertfach variirt wird, erregt das tröstliche Bewusstsein einer dauernden Kunstsitte, bei welcher das Gute und Schöne so viel sicherer gedeiht, als bei der Verpflichtung, stets „originell" im neuern Sinne sein zu müssen. An den Grabmälern ist der Todte in einfache Beziehung gesetzt mit den höchsten Tröstungen; ihn umstehen, in den Seitennischen, seine Schutzpatrone und die symbolischen Gestalten der Tugenden; oben erscheint, zwischen Engeln, die Gnadenmutter mit dem Kinde oder ein segnender Gottvater — Elemente genug für die wahre Originalität, welche hergebrachte Typen gerne mit stets neuem Leben füllt, und dabei stets neue künstlerische Gedanken zu Tage fördert, anstatt bei der Poesie und andern ausserhalb der Kunst liegenden Grossmächten um neue „Erfindungen" anzuklopfen.

Ein ganzes Museum von Sculpturen findet sich in S. Maria del e
popolo; hundert andere Denkmäler sind durch alle ältern Kirchen zerstreut. Wir nennen bloss das Bedeutendere.

---

[1]) Ob die bronzene Grabstatue eines Bischofs in S. M. del popolo (3. Capelle rechts) von *
ihm sein mag?

a Der Art Mino's stehen am nächsten: das Grabmal des Bartol. Roverella († 1476) in S. Clemente (rechts), mit werthvollen Reliefs von verschiedenen Händen, die trauernden Putten vorzüglich schön,
b die Madonna vielleicht von Mino selbst; — das Grab des jungen Albertoni († 1485) in S. M. del popolo (4. Cap. rechts), nahe verwandt
c mit dem S. 607, d erwähnten; — der Tabernakel der Nebencapelle links
d in S. Gregorio; — die Gräber Capranica und de Coca in S. M. sopra Minerva (hinten rechts), mit ausgemalten Nischen; — die Gräber de
e Mella († 1467) und Rod. Sanctius († 1468) in der Halle hinter S. M. di Monserrato. Geringerer Grabmäler, Tabernakel etc. zu geschweigen.

Parallel mit diesen Werken gehen diejenigen eines andern Meisters oder einer andern Werkstatt, welcher wir das Beste verdanken. Ohne den herrschenden Typus des decorativen Grabes und Altares zu überschreiten, zeigen diese Arbeiten einen höhern Adel des Styles, eine lebendigere Durchführung alles Äusserlichen und einen schönern, oft ganz innigen Ausdruck, der doch nichts mit dem der umbrischen
f Maler gemein hat. Die frühsten: das Grabmal Lebretto († 1465)
g nächst dem Hauptportal von Araceli; — das des Alanus von Sabina in S. Prassede (eine der Cap. rechts); — dann folgt das prachtvolle
h Monument des Pietro Riario († 1474) im Chor von SS. Apostoli, —
i mit welchem das ungleich spätere des Gio. Batt. Savelli († 1498) im Chor von Araceli eine bestimmte Stylähnlichkeit hat; — auch die Figuren der beiden Johannes in einem Vorgemach der Sacristei des
k Laterans gehören hierher. — Den Höhepunkt dieses Styles bezeichnet
l dann der Altar Alexanders VI. (1492, als er noch Cardinal Borgia war) in der Sacristei von S. M. del popolo, mit den wunderschönen
m Engeln in den Bogenfüllungen; — und der kleine Altar des Guilermus de Pereriis (1490) im Chorumgang von S. Lorenzo fuori le mura;
n — endlich eine einzelne Figur des heil. Jacobus d. ä. im Lateran (an einem Wandpfeiler des rechten Seitenschiffes). — Es ist auffallend,
o dass beim Dasein solcher Kräfte das Grabmal Sixtus IV. in so (verhältnissmässig) geringe Hände fallen konnte, wie die erhaltenen Reliefs zeigen. (Crypta von S. Peter.)

Später findet sich auch der umbrische Gefühlsausdruck in einigen
p ausgezeichneten Werken; so sind an der Hoftreppe des Nebenbaues links an S. Maria maggiore Fragmente eines Altares eingemauert,

welche köstliche Nischenfiguren und die besten, naivsten römischen Putten des XV. Jahrh. enthalten; — etwas später (1510) entstand das Grab eines Erzbischofs von Ragusa links vom Portal in S. Pietro a in Montorio, von dem sonst wenig bekannten Bildhauer Gio. Ant. Dosio, mit einer sehr schönen, frei peruginesk empfundenen Madonna.

Unter den liegenden Bildnisstatuen der Gräber ist diejenige des b Pietro Mellini († 1483) in der gleichnamigen Capelle in S. M. del popolo besonders bemerkenswerth durch die naturalistische Strenge, womit Kopf und Hände individualisirt sind; — ähnlich die des Cor- c dova († 1486) in der Halle hinter S. M. di Monserrato. Wen die Grabstatue Alexanders VI. († 1503) interessirt, findet dieses mittel- d mässige, doch in den Zügen wahrscheinlich sehr getreue Werk in der Crypta von S. Peter. (Die Gebeine liegen im Chor von S. M. di Monserrato.) Die lieblichsten Mädchenköpfe an dem einen Grabe der e Familie Ponzetti (1505 und 1509) in S. M. della Pace (Hauptschiff links); zwei gute Greisenbüsten an dem Grabmal Bonsi, Vorhalle von f S. Gregorio. — Über der Treppe der Villa Albani die liebenswürdig- g naturalistische Büste einer angehenden Matrone (der Teodorina Cybò).

Noch zu den bessern Arbeiten gehörend, doch ohne tiefere Eigenthümlichkeit: in S. M. del Popolo: das prächtige Grabmal Lonati h (Querschiff links); — das Grab des Cristoforo Rovere (nach 1479, 1. Cap. rechts); — des Giorgio Costa (1508, 4. Cap. rechts); — des Pallavicini (1507, 1. Cap. links); — des Rocca (1482, in der Sacristei); — die letztern vier vielleicht von demselben Künstler, welcher in der Minerva die Grabmäler Sopranzi (1495, letzte Cap. des rechten Seiten- i schiffes) und Ferrix (1478, im ersten Klosterhof), ausserdem vielleicht auch das Grab des Diego de Valdes (1506, in der Halle hinter S. M. k di Monserrato) schuf. Alles Arbeiten von einer gewissen stereotypen Eleganz, mit einzelnen trefflichen Bestandtheilen.

Die Masse der übrigen marmornen Grabmäler und Altäre lassen sich meist einer der eben angegebenen Rubriken unterordnen; sie alle zu nennen, fehlt uns der Raum. Es giebt darunter sehr kostbare, welche nur wenig eigenthümliches Leben, und sehr einfache, welche doch irgend einen ganz schönen Zug enthalten.

In Genua drang der realistische Sculpturstyl nur sehr langsam a durch. Man sieht im Dom auf dem 1. Altar rechts das Relief einer Kreuzigung, von guter und fleissiger Arbeit, etwa aus der Mitte des Jahrh., und doch kaum von einem fernen Echo der florentinischen b Umwälzung berührt. Ebenso ist (in der 1. Cap. links) das Grabmal des 1461 verstorbenen Card. Giorgio Fiesco in der Anordnung sowohl als in der recht schönen und ausdrucksvollen Behandlung fast noch ein Werk des vorhergehenden Jahrhunderts. — Das Thürrelief mit der c Anbetung der Könige, an dem Hause N. 111 Strada degli orefici ist vielleicht kaum früher und doch noch fast germanisch; hier nennenswerth als das beste unter sehr vielen.

Am frühsten meldet sich der Realismus des XV. Jahrh. — vielleicht selbständig, vielleicht auf eine Anregung hin, die von Quercia herstammen könnte — in den Ehrenstatuen verdienter Bürger. Wohl ein Dutzend derselben aus dieser Zeit stehen theils (nebst neuern) in den d Gängen und im Hauptsaal des Pal. S. Giorgio am Hafen, theils in den e fünf Aussennischen eines Palastes an Piazza Fontana amorose (N. 17, er heisst Pal. Spinola), auch anderswo. Bei ungeschickter Gestalt und Haltung, bei einer bisweilen rohen Draperie ist doch in den Köpfen, auch wohl in den Händen der Ausdruck des individuellsten Lebens hie und da vollkommen erreicht. (Auch für die Trachten von Werth.)

Ein kenntlicher florentinischer Einfluss ist vielleicht zuerst an den f erzählenden Reliefs der Aussenseite und der grossen innern Lunetten der Johannescapelle im Dom sichtbar; ungeschickte, selbst rohe Arbeiten, die man nicht einmal Mino da Fiesole, geschweige denn Matteo Civitali zutrauen möchte, als dessen Arbeit wenigstens die Lunette links gilt. Mit den notorischen Arbeiten Matteo's (S. 606, b) schliesst dann das Jahrhundert.

Woher für Venedig die Anregung zu dem neuen Styl kam, ist schwer zu sagen. Derjenige bedeutende Künstler, welcher in den ersten 4 Jahrzehnten des XV. Jahrh. die Reihe der Renaissancebildhauer eröffnet, Mastro Bartolommeo, wächst so allmälig in den neuen Styl hinein, dass man annehmen darf, er sei selbständig

durch den Zug der Zeit darauf gekommen, noch ehe die Antikensammlung des (1394 geborenen) Malers Squarcione in Padua vorhanden war [1]).

Sein frühstes Hauptwerk, in der entlegenen Kirche der Abbazia a (links vom Portal), ist eine grosse ehemalige Thürlunette; die „Mater misericordiæ", von jener reichen deutschen Lieblichkeit des Antlitzes, die aus so manchem venezianischen Marmorkopf des XIV. Jahrh. herausschaut, steht zwischen kleinern knieenden Mönchen, deren Geberden und Bildnisszüge die tiefste Andacht ausdrücken; Engel halten das Gewand der Jungfrau über ihnen ausgespannt; der übrige Raum ist ausgefüllt durch Laubwerk mit den Halbfiguren von Propheten; das Kind ist als Relief in die colossale Agraffe versetzt, welche den Mantel der Maria zusammenhält — eine in diesem architektonischen Styl und in dieser Zeit vollkommen glückliche Kühnheit [2]). — Zu den Seiten zwei Engelstatuen, decorativ und fast roh wie die Lunette auch, aber von demselben tiefen Ausdruck. (An der Wand gegenüber drei Statuen weiblicher Heiligen, schon dem spätern Styl B.'s näher.)

Wenn nun hier noch der germanische Styl, obwohl bereits gemildert, vorherrscht, so zeigt die Portal-Lunette an der Scuola di b S. Marco einen ganz ähnlichen Gegenstand entschieden in der neuen Art gebildet. Wir sehen S. Marcus, eine würdige Gestalt, thronend zwischen der knieenden Bruderschaft, deren Vorsteher ihm die linke Hand küsst, während er mit der Rechten segnet. Der Styl der neuen Zeit drückt sich ganz sprechend aus in einem jener neu gewonnenen Reizmittel, die dem XIV. Jahrh. noch ganz fremd waren: S. Marcus sitzt nach links und wendet sich nach rechts (vom Beschauer). — Die Statuen neben und über der Lunette scheinen neuer und restaurirt.

Das wichtigste spätere Werk B.'s sind dann die Sculpturen an der Porta della carta des Dogenpalastes (1439). Sowohl in den c vier Tugenden als in den Engeln und Putten oben trifft er hier — wahrscheinlich zufällig — ziemlich nahe mit Quercia zusammen. Mit dem muthwilligen Herumklettern, ja schon mit der Darstellung dieser nackten Kinder ist die Renaissance offen ausgesprochen; von den Tu-

[1]) Vasari, im Leben des Scarpaccia, nennt wohl einen florent. Bildhauer Simone Bianco, der sein Leben in Venedig zugebracht habe, giebt aber keine Werke desselben an.

[2]) Für welche überdiess byzantinische Vorbilder vorhanden waren.

genden giebt die Fortitudo ein herrliches Motiv, welches so ganz verschieden von Ghiberti's Art und doch parallel mit derselben die Freiheit des neuen Styles mit der Würde des germanischen verbindet[1]).
a — (An dem Hauptfenster gegen die Riva hin, welches der Verf. Reparaturhalber verdeckt fand, will man in den Statuen ebenfalls B.'s Styl erkennen. Ausserdem werden ihm die Apostel und der heil.
b Christoph an der Fassade von S. Maria dell' Orto zugeschrieben; letzterer wohl am ehesten mit Recht; die Apostel scheinen von verschiedenen Händen zu sein[2]).

Dem wachsenden Kunstbedürfniss der Republik scheinen diese und andere einheimische Kräfte bald nicht mehr genügt zu haben. Donatello erschien in Padua (S. 597 ff); Verocchio wurde für ein grosses Denkmal in Anspruch genommen (S. 603, a). Auch andere Toscaner arbeiteten früher und später in Venedig, wie z. B. die sonst nicht bekannten Piero di Niccolò aus Florenz und Giovanni di Martino aus
c Fiesole, welche das Dogengrab Mocenigo († 1423) im linken Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo fertigten, offenbar unter Donatello's Einfluss (und kaum vor 1450); ein Werk, das sich durch die Schönheit der Köpfe an den zahlreichen Statuetten auszeichnet.

Die paduanische Malerschule mit ihrem scharfen, fleissigen Modelliren, ihren plastischen und antiquarischen Studien musste ihrerseits ebenfalls auf die Sculptur wirken; keine Malereien des damaligen Italiens haben einen so ausgesprochenen plastischen Gehalt wie die ihrigen, Verocchio etwa ausgenommen. — Wahrscheinlich empfing von ihr aus der veronesische Bildhauer Antonio Rizzo seine Anre-
d gung. Von ihm sind (um 1471) die Statuen Adam und Eva im Dogenpalast (unten gegenüber der Riesentreppe) gearbeitet; ersterer eine

---

1) Fast gleichzeitig mit der Porta della carta entstand das Heiligengrab des Beato Paci-
* fico († 1437) im rechten Querschiff der Frari. Schlecht erhalten und ungünstig in dunkler Höhe befestigt, scheint es der Art des B. ähnlich.

2) Von zwei verschiedenen guten Zeit- und Stylgenossen sind in Madonna dell' orto vor-
** handen: auf dem 3. Altar rechts eine lebensgrosse stehende Madonna, von etwas deutschem Charakter; über der Sacristeithür die Halbfigur einer Madonna, milder und anmuthiger.

vorzüglich tüchtige Bildung, deren Naturalismus gemildert erscheint durch die ergreifende Geberde und Miene des Schuldbewusstseins; bei Eva ist derselbe schon störender.

Seit der Mitte des XV. Jahrh. erscheinen dann mehrere Bildhauerwerkstätten neben einander und in wechselseitiger Einwirkung auf einander. Die wichtigsten derselben sind die der Bregni, der Lombardi und des Leopardo.

Die Gesammtheit ihrer Productionen ist schon der Masse nach sehr bedeutend; an innerm Gehalt bilden dieselben das wichtigste Gegenstück zu den Werken der gleichzeitigen Toscaner. Es ist der Realismus des XV. Jahrh. ohne Donatello, ohne die extremen Härten, aber auch ohne die entschiedene Kraft der Motive. Es mangelt nicht an Bestimmtheit der Formen, zumal der Gewandung, wohl aber an der unablässigen Beobachtung des bewegten Körpers; daher sind auch der Attituden wenige, die sich um so häufiger wiederholen; die Behandlung des Nackten ist beträchtlich conventioneller als gleichzeitig bei den Vivarini und bei Mantegna. Den Ersatz bildet ein sehr entwickelter Sinn für schöne und anmuthige Formen und für höhern Gefühlsausdruck; noch verhüllt und befangen bei Pietro Lombardo, der in den Köpfen mannigfach die Härten eines Bart. Vivarini theilt; gesteigert bis zum tiefsten und süssesten Reiz bei Leopardo.

Die Antike wirkt nur stellenweise direkt ein, dann aber so stark wie vielleicht bei den damaligen Florentinern nirgends. Im Ganzen ist allerdings eher die Malerei der paduanischen Schule als Führerin dieser Sculptur zu betrachten. Mit ihr ist der Ausdruck vieler Köpfe, die Behandlung der Falten und Brüche des Gewandes, auch die Stellung vieler Figuren am nächsten verwandt. Auch an Cima, Carpaccio und Giovanni Bellini wird man vielfach erinnert.

Angewiesen auf die zum Theil zweifelhaften und unbestimmten Namengebungen, welche bis jetzt im Gange sind, können wir unmöglich die einzelnen Künstlercharaktere scharf von einander abgrenzen. Unsere Aufzählung macht desshalb keinerlei systematische Ansprüche.

Die ältern Bregni, Antonio und Paolo, erscheinen noch wie Schüler des Mastro Bartolommeo an dem Dogengrab Franc. Foscari

a († 1457) im Chor der Frari (rechts). Nicht nur ist die Decoration noch gothisch wie bei Jenem, sondern sie gleichen ihm auch in der tüchtigen, an Quercia erinnernden Lebensauffassung. — Gegenüber steht das derselben Künstlerfamilie zugeschriebene Dogengrab Tron († 1472), in der Decoration schon vollkommene Renaissance, im Figürlichen sehr ungleich und jedenfalls von verschiedenen Händen; die Dogenstatue insbesondere wird als Werk des Antonio namhaft gemacht. An den beiden Tugenden zu seinen Seiten haben wir die ersten vollständigen Typen derjenigen fleissigen, zierlichen und angenehmen Gewandstatuen, welche sich in Venedig bis gegen das Jahr 1500 wiederholen; der Schildhalter links ist eine treffliche lebendig gewendete Figur, wahrscheinlich von

Lorenzo Bregno, welcher die Hauptkraft der Schule wurde.
b Von ihm ist wahrscheinlich das Denkmal des Feldherrn Pesaro († 1503) im rechten Querschiff derselben Kirche (über der Sacristeithür) mit den Statuen des Verstorbenen, des Neptun und des Mars — letztere freilich von Baccio da Montelupo, dessen florentinische Lebensderbheit den Venezianern überlegen erscheint. — An dem Vorbau im
c Hof des Dogenpalastes möchte der Schildhalter neben Bandini's Statue des Herzogs von Urbino ebenfalls eine Arbeit Lorenzo's sein. — In
d S. Giovanni e Paolo ist die Statue des Feldherrn Naldo (rechtes Querschiff, über der Thür) vom Jahr 1510 ein ziemlich lebloses Werk.

Mit oder bald nach den Bregni traten die Lombardi auf, vielleicht nicht bloss eine Familie, sondern eine Colonie lombardischer Bildhauer, deren Styl, wie wir sehen werden, mit den besten gleichzeitigen Werken des übrigen Oberitaliens eine nahe Verwandtschaft zeigt. Als Baumeister und Decoratoren werden ihrer fünf oder sechs genannt (S. 214, Anm.); in der Sculptur kommt hauptsächlich Pietro mit seinen Söhnen Antonio und Tullio in Betracht.

Was sie gemeinschaftlich hervorbrachten, wird sich jetzt kaum mehr scheiden lassen. Pietro's Namen, aber von späterer Hand, habe
e ich nur an einer Statuette des heil. Hieronymus in S. Stefano (3. Altar links) entdecken können; danach eine ganze grosse Anzahl von Werken näher bestimmen zu wollen, in welchen man die „Schule der

Lombardi" oder die „Art der L." im Allgemeinen zu erkennen pflegt, wäre ein gewagtes Unternehmen. Als allgemeines Schulgut sind der Betrachtung besonders werth:

An der Scuola di S. Marco die obern Statuen zwischen und über den Rundgiebeln. a

Im Dogenpalast an dem Vorbau gegenüber der Riesentreppe: die Figuren auf den Spitzthürmchen, zum Theil auf kugelförmigen von hübschen Putten gehaltenen Untersätzen; diese am besten von der Sala del collegio aus sichtbaren Statuen sind zum Theil sehr geistvoll und lebendig, besonders die Prudentia mit dem Spiegel. b

An S. Maria de' miracoli: die sämmtlichen Aussensculpturen; der Gottvater und die anbetenden Engel über und neben der halbrunden Obermauer nur Decorationsarbeit, aber vorzüglich schön gedacht; die Halbfiguren der Propheten und Heiligen in den Bogenfüllungen der obern Pilasterordnung, ebenfalls trefflich ausdrucksvoll und von meisterhafter Arbeit. c

In der Capella Giustiniani zu S. Francesco della Vigna (links neben dem Chor) verrathen von den Reliefhalbfiguren an den Wänden die vier Evangelisten einen besonders geistvollen Künstler (Tullio L.?); die übrigen scheinen von demjenigen noch etwas befangenern, aber ernsten und tüchtigen Meister, welcher die Halbfiguren der Propheten an den Chorschranken der Frari verfertigte. (Der Altar nebst Predella und Vorsatz, sowie der Relieffries mit der Geschichte Christi sind zierliche, aber geringe Arbeiten.) d e

In den Frari könnten die Statuen der Apostel und Heiligen über den Chorschranken am ehesten ein Werk dieser Schule sein. Ausserdem wird derselben dort das Grab des Jacopo Marcello († 1484) vermuthungsweise zugeschrieben (im rechten Querschiff, rechts). f

In S. Stefano enthält ausser der genannten Arbeit die Sacristei zwei halbe und zwei ganze Heiligenfiguren des Pietro; letztere für ihn vorzüglich charakteristische Werke. g

In S. Giovanni e Paolo ist das Dogengrab Mocenigo († 1476), rechts vom Portal, eine gemeinschaftliche Arbeit des Pietro, Antonio und Tullio; ein Haupttypus der frühern Gräber dieser Art, mit lauter Helden, die den Sarg tragen und in Seitennischen stehen, h

mit Putten, welche aus Engeln zu kriegerischen Pagen geworden sind, mit Trophäen und Herculesthaten in Relief; das Christliche beschränkt sich auf ein oberes Flachrelief, die Frauen am Grabe, und auf kleine Giebelstatuen des Erlösers und zweier Engel — von schönem Ausdruck, während das Übrige von mittlerm Werthe, der Doge nur durch seinen Porträtkopf ausgezeichnet ist. — Ebendaselbst im linken,
a Seitenschiff das Dogengrab Marcello († 1474), anonym, aber ohne Zweifel ebenfalls aus dieser Werkstatt, am ehesten von Pietro selbst, mit vier in seiner Art hübschen Tugenden.

b Die vergoldete Madonna an der Torre dell' Orologio, welche ebenfalls dieser Schule zugeschrieben wird, ist von gutem und mildem Ausdruck, aber in der Anordnung nicht geschickt[1]).

Pietro und Antonio arbeiteten endlich (1505—1515) die Mo-
c delle der grossen Bronzearbeiten in der Capella Zeno zu S. Marco gemeinschaftlich mit.

Alessandro Leopardo, der ebenfalls das Haupt einer beträchtlichen eigenen Werkstatt war. Ihm wird vor Allem das schönste
d der Dogengräber beigelegt, dasjenige des Andrea Vendramin († 1478) links im Chor von S. Giovanni e Paolo. Verglichen mit den Gräbern des P. Lombardo ist schon die Eintheilung besser, ohne jene allzugleichartigen Wiederholungen; die untern Figuren — drei Genien mit Leuchtern am Sarcophag, zwei Helden in Seitennischen und zwei später beigefügte Figuren — haben die nöthige freie Luft über sich; oben folgen nur Reliefs verschiedenen Grades und eine leichte Giebelverzierung, Sirenen, welche einen Medaillon mit dem Christuskinde halten; auch unten an dem herrlich verzierten Sockel sind die Engel mit der Schrifttafel und die beiden Putten auf Meerwundern in Relief gebildet. Dieser Sinn des Masses und der Abstufung bezeichnet hier allein schon den grossen Künstler, ebenso die Behandlung des Einzelnen. Zwar sind seine Motive zum Theil kaum entschiedener als die der Lombardi; seine Helden stehen, seine Engel laufen nicht freier und besser; nur in den Tugenden am Sarcophag fällt eine

---

[1]) In Ravenna werden dem Pietro Lombardo oder den Lombardi überhaupt beigelegt: eine
* Altareinfassung und ein Grabmal in S. Francesco, und ein S. Marcus (Hochrelief, datirt 1491) im Dom, ein ausgezeichnetes Werk.

edlere und freier abwechselnde Stellung auf, welche auf einem sehr unmittelbaren Studium der Antike beruhen muss. Das Beste aber hat L. nicht aus dieser Quelle; ich meine die wunderbare Süssigkeit und Milde der reichgelockten jugendlichen Köpfe, die in dieser Zeit geradezu nur bei Lionardo da Vinci ihres Gleichen finden. Und der eine herrliche Putto, welcher auf seinem Seepferd so wohlgemuth über die Wellen gleitet, ist auch wohl ebenso von Leopardo beseelt, wie die Putten der Galatea es von Rafael sind.

Ausserdem sind notorisch von Leopardo die drei Flaggen- a halter auf dem Marcusplatz, deren Figürliches dieselbe Benützung antiker Vorbilder mit grossem natürlichem Schönheitssinn verbunden offenbart[1]).

Nach Massgabe dieser Werke hat man nun auszuscheiden, welche Theile der Sculpturen in der Cap. Zeno zu S. Marco ihm gehören. Es b handelt sich um eine der prachtvollsten Grabstätten des XVI. Jahrhunderts, diejenige des Cardinals Gio. Batt. Zeno. An dem Sarcophag selbst sind wohl die sechs zum Theil den Deckel haltenden Tugenden von Leopardo; sie erscheinen allerdings freier, ihm mehr gemäss, weniger durch die Antike befangen als diejenigen am Grabmal Vendramin. Die liegende Statue des Cardinals ist schwer zu definiren. Auf dem Altar sind die Statuen des Petrus und des Täufers Johannes wohl am ehesten von Pietro oder Antonio Lombardi, herrliche Köpfe, welche die unvollkommene Stellung wohl gut machen; ebenso das Relief des Thronhimmels (Gottvater mit Engeln). Die be-

---

[1]) Hier oder nirgends sind zwei Reliefs unterzubringen, welche zu den schönsten in Venedig gehören. In einer Nebencapelle des rechten Querschiffes von S. Trovaso findet sich * ein Altarvorsatz, der in flacher, etwas unterhöhlter Arbeit Engelkinder mit den Passionsinstrumenten (ähnlich denjenigen in dem muranesischen Altarbild der Krönung Mariä in der Academie) und seitwärts musicirende Engel darstellt, von der naivsten Anmuth, in ** Köpfen und Geberden und mit grossem, raffinirtem Geschick der Verkürzungen. Man glaubt ein florentinisches Werk vor sich zu sehen, bis man dieselbe Behandlung in einem Relief der Camera a letto des Dogenpalastes wi der erkennt; zwei Heilige empfehlen † den knieenden Dogen und den Patriarchen der thronenden Madonna ; es ist die Seele Giovanni Bellini's in Marmor. Das Christuskind schreitet über der Mutter Knie den Männern freundlich entgegen. Ob diese köstlichen Werke von L. sind, mag zweifelhaft bleiben; aber sie kommen seiner Art näher als der aller Übrigen.

rühmte Madonna della Scarpa dagegen, dieser reine Gedanke der goldenen Zeit Giov. Bellini's, mag wiederum eher dem Leopardo angehören. Vorzüglich schön ist das auf ihrem rechten Knie sitzende Kind, welches sich eben zum Segnen anschickt.

Unter diesen gemischten Eindrücken scheinen Pietro Lombardo's Söhne Antonio und Tullio aufgewachsen zu sein. Von Antonio werden meines Wissens nur zwei sichere Einzelarbeiten namhaft gemacht: die Statue des h. Thomas von Aquino über dem
a Grabmal Trevisan[1]) im linken Seitenschiff der Frari, und in S. Antonio zu Padua, Cap. del Santo, das neunte Relief, wovon unten. Er folgt oder geht voran (im Styl) seinem berühmtern Bruder

Tullio. Von Leopardo und von dem Studium der Antike zugleich berührt, hat er diese Einwirkungen mit der Lehre seines Vaters in einen gewissen Einklang gebracht. Sein grosser Schönheitssinn hat sich zwar in gewisse Manieren verfangen, da die innere Kraft demselben nicht gleich stand. (Feine, wie gekämmte Falten, unnütze Zierlichkeiten der Haare, conventionelle Stellungen etc.) An sicherer Naivetät steht er dem Leopardo beträchtlich nach. Allein im günstigen Fall hat er Werke hervorgebracht, welche nicht zu den grossartigsten, wohl aber zu den ansprechendsten jener Zeit zu rechnen sind.
b Zum Frühsten möchten diejenigen Arbeiten in S. Maria de' miracoli gehören, welche ich ihm glaube zuschreiben zu müssen; es sind die halben Figuren auf der Balustrade der Chortreppe — worunter Maria und gegenüber der Engel Gabriel vielverheissend erscheinen wie Jugendwerke Rafaels — und die Reliefscheiben an den meisten
c Thürpfosten. Dann sind datirt vom J. 1484 die vier knieenden Engel, welche das Taufbecken in S. Martino (links) tragen, schön gedacht, mit andächtigen und anmuthigen Köpfen. Nicht viel später möchte
d das grosse Relief in S. Giovanni Crisostomo (2. Altar links) entstanden sein; Christus, von den Aposteln umgeben, legt die Hand

[1]) Von wem ist an diesem Grabe die Porträtstatue des jungen, 1528 verstorbenen Alvise Trevisan? Jedenfalls ein Muster des nobeln Liegens eines vornehmen Todten.

auf eine gekrönte Frau; wahrscheinlich eine etwas ungewöhnliche Darstellung der Krönung Mariä, womit auch die oben erscheinende Glorie wohl stimmen würde. In den Köpfen, zumal der Hauptpersonen, ist eine eigenthümliche classische Idealität erstrebt, die in der damaligen Sculptur sonst kaum vorkömmt. — Von den untern Sculpturen der Scuola di S. Marco kommen die zwei ziemlich befange- a
nen Löwen weniger in Betracht als die zwei Thaten des heil. Marcus, bei welchen dem Künstler nicht bloss römische, sondern griechische Reliefs scheinen vorgelegen zu haben, wie besonders aus der Behandlung der hinten stehenden Personen erhellt. Womit dann die perspectivisch gegebene Halle, die den Raum darstellt, wunderlich contrastirt. — Ebenfalls noch früh: das Dogengrab Mocenigo († 1485) in S. Gio- b
vanni e Paolo, links vom Portal; hier ist von den allegorischen Seitenfiguren die eine nach einem bekannten antiken Musenmotiv unmittelbar copirt; in dem Sockelrelief sucht Tullio eher seine Manier mit dem süssen Ausdruck Leopardo's zu verbinden.

Von den spätern Arbeiten der beiden Brüder enthält die Capelle des h. Antonius im Santo zu Padua das Wichtigste. Wir lernen hier (im neunten Relief, wo der Heilige ein kleines Kind zum Sprechen c
bringt) den Antonio Lombardi als bedeutenden Componisten kennen; von der Schönheit der Antike erscheint er auf unbefangnere Weise durchdrungen und geleitet als Tullio. Letzterem gehören das sechste d
und das siebente Relief (wie der Heilige die Leiche eines Geizhalses öffnet und statt des Herzens einen Stein findet; wie er das gebrochene Bein eines Jünglings heilt); das erstere, bez. 1525, muss ein Werk seines hohen Alters sein, und es ist das freiere, weichere von beiden; denn das siebente hat bei bedeutenden Schönheiten auch noch alle Unarten der frühern Werke Tullio's.

Ein Zeitgenosse, vielleicht ebenfalls eher Lombarde als Venezianer, Antonio Dentone, hält in den Bildnissfiguren an dem charaktervollen Naturalismus fest, während seine Idealfiguren theils eine mehr allgemeine Formenbildung, theils ein Hinneigen zu dem übertriebenen Ausdruck eines Mazzoni verrathen. So das Relief einer Pietà mit e
Heiligen, in der Salute (Vorraum der Sacristei), wenn ihm dasselbe

a mit Recht beigelegt wird. An dem Grabmal des Feldherrn Melchior Trevisan († 1500) in den Frari (2. Cap., links vom Chor) ist die Porträtstatue eine der besten in jener herben Art, die beiden gepanzerten Putten dagegen nur allgemeines Schulgut. Ebenso verhält es sich
b mit dem Denkmal des Vittor Capello (1480) im linken Querschiff von S. Giovanni e Paolo; der knieende Ritter ist voll Wahrheit und Innigkeit, die heil. Helena, welche vor ihm steht, ziemlich unsicher in
c Haltung und Zügen. Die artige Halbfigur einer Heiligen in der Abbazia (Capelle hinter der Sacristei) steht doch nur mit Pietro Lombardo parallel.

Eine andere gute anonyme Arbeit, welche im Ausdruck an die
d Gemälde des Cima da Conegliano erinnert, ist das Bronzerelief einer Madonna mit Heiligen im rechten Seitenschiff von S. Stefano (bei der Sacristeithür).

Dagegen erscheinen die Apostel an beiden Wänden des Chores
e daselbst, von einem gew. Vittor Camelo, nur als zaghafte Arbeiten eines Schülers der Lombardi. — Von demselben Künstler aber
f enthält die Academie zwei kleine bronzene Hochreliefs mit Scenen nackter Kämpfenden, etwa für ein Feldherrngrab bestimmt; überaus lebendig und dabei für jene Zeit und Schule gar nicht überfüllt, sondern plastisch componirt, im Ganzen von den besten damaligen Reliefs.

g Den Pyrgoteles, welcher die Madonna in der Thürlunette von S. Maria de' miracoli gemacht hat, möchte man für einen begabten Dilettanten halten, der glücklich einen schönen Kopf und ein interessant scheinendes Motiv gefunden hat. (Das Kind fasst den Daumen an der Hand der Mutter, auf welcher es sitzt.) Man glaubt, der Künstler habe der bekannten griechischen Familie der Lascaris angehört.

In Padua hatte Donatello längere Zeit gearbeitet und sein Einfluss überwiegt noch das ganze Jahrhundert hindurch, obwohl auch die verschiedenen venezianischen Schulen daneben vertreten sind.

Einem seiner toscanischen Schüler, Giovanni von Pisa,
h gehört das thönerne Altarrelief der Cap. SS. Jacopo e Cristoforo

(Eremitani), Madonna mit sechs Heiligen nebst Predella, Puttenfries u. a. Zuthaten. Neben die Sculpturen der Lombardi etc. gehalten, zeugt diess Werk bei allen Härten doch deutlich für die siegreiche toscanische Leichtigkeit, alle Lebensäusserungen sich eigen zu machen und darzustellen.

Auch der Paduaner V e l l a n o war D.'s Schüler und seine Bronzereliefs an den Chorwänden des Santo (1488) zeigen deutlicher als irgend a
ein toscanisches Schulwerk, wohin man gelangen konnte, wenn man Donatello's Freiheiten nachahmte, ohne seinen Verstand und seine allbelebende Darstellungsgabe zu besitzen. Es sind ganz kindlich aufgeschichtete Historien in zahllosen, sorgfältigen Figürchen.

Dagegen lebte in A n d r e a Briosco genannt R i c c i o (Crispus, von seinen gelockten Haaren) der echte Geist der grossen Zeit. Das Figürliche an seinem berühmten ehernen Candelaber im Chor des b
Santo (Seite 254, l) ist zwar um so viel glücklicher, je mehr es sich dem Decorativen nähert (Nereidenzüge, Centauren u. s. w.), aber auch die überfüllten erzählenden Reliefs sind geistvoll und originell. In den zwei Reliefs jener von Vellano begonnenen Reihe an den Chorwän- c
den, welche dem Riccio angehören, zeigt sich eine ungemeine Überlegenheit. (David vor der Bundeslade; Judith und Holofernes, vom Jahr 1507.) Der Styl des XV. Jahrh. ist, wie überall, so auch hier, dann am reizendsten, wenn er sich dem idealen Styl zu nähern beginnt.

In derselben Art sind noch eine Anzahl anderer Sculpturen gearbeitet, deren Urheber dem Verfasser nicht bekannt sind. — In S. Francesco sieht man (linkes Querschiff) ein grosses Bronzerelief der thro- d
nenden Jungfrau zwischen zwei heil. Mönchen, und (rechtes Querschiff) das ebenfalls bronzene Grabrelief eines Professors, der hinter seinem Schreibtisch, Bücher nachschlagend, abgebildet ist; zu beiden Seiten Putten als Schildhalter, angenehme Werke, wenn auch ohne höheres Leben. — In den Eremitani (rechts und links von der Thür) gewal- e
tige Tabernakel von Terracotta, bemalt, mit grossen Statuen und zahlreichen, auch decorativ nicht werthlosen Zuthaten, der eine (mit dem Gemälde in der Mitte) datirt 1511. In beiden scheint der Styl Donatello's und derjenige der Lombardi gemischt.

a In der Academie von Venedig sind einige bedeutende Bronzereliefs aus Riccio's Schule; das einzige, welches in der That so bezeichnet ist, eine Himmelfahrt Mariä mit den Jüngern am Grabe, ist in dem kleinen Massstab erhaben gedacht, im Ausdruck tief und innig, in Zeichnung und Composition Ghiberti vergleichbar, überhaupt eines der Meisterwerke italienischer Sculptur; — vier andere, dem Riccio selber zugeschrieben und von 1513 datirt, enthalten die Geschichte der Kreuzerfindung; im Detail sind sie dem erstgenannten wohl verwandt, aber viel überfüllter und in manchen Motiven sogar flau und unrein; — dagegen ist die Thür eines Sacramenthäuschens, welche ohne allen Grund dem Donatello zugeschrieben wird, wohl des Meisters der Himmelfahrt Mariä würdig; unter einem Renaissanceportal sieht man eine anmuthige Engelschaar; die mittlern halten ein Kreuz; an der Basis zwei kleine Reliefs mit Passionsscenen. — Von dem
b etwas spätern Medailleur Cavino, der die sog. Pataviner-Münzen machte, befindet sich ebenda ein peinlich fleissiges Relief, S. Martin mit dem Bettler.

Wie im übrigen Oberitalien der realistische Styl des XV. Jahrhunderts eindrang, ist der Verfasser nicht im Stande näher anzugeben. Reisende Florentiner, auch wohl die Einwirkung Quercia's von Bologna her mögen Das vollendet haben, wozu der Antrieb schon in der
c Zeit lag. Man sieht z. B. in S. Fermo zu Verona (links vom Hauptportal) das Familiengrab Brenzoni, angeblich von einem Florentiner Giov. Russi, welches in einer schön realistisch, doch nicht in Donatello's Manier belebten Wandgruppe die Auferstehung darstellt; der Sarcophag ist zum Grab Christi umgedeutet, vor welchem die schlafenden Wächter sehr gut und geschickt angebracht sind; ein Engel hält den Grabstein, andere die Leuchter, Putten ziehen den Vorhang. — Von diesem Geiste berührt mag dann ein Einheimischer das schon
d (S. 167, c) erwähnte Reiterdenkmal des Sarego (1432) im Chor von S. Anastasia zu Verona geschaffen haben. Vor und hinter dem Feldherrn stehen — nicht mehr auf gothischen Consolen, sondern auf naturalistisch dargestellten Felsstufen — zwei geharnischte Knappen, welche den Vorhang des Baldachins auf die Seite halten; der vor-

dere zieht die Mütze vor dem Herrn; auf dem Gipfel des Baldachins ein Schildhalter. Diess ganze, durchaus profane Werk ist umgeben von einer barock-gothischen Einrahmung; erst über dieser folgen — in Fresco — Engel, Heilige und Legendenscenen. Auch alles Plastische ist bemalt.

Was sonst im Westen von Venedig bis ins Herzogthum Mailand hinein von Sculpturen seit etwa 1450 vorkömmt, hat fast durchgängig eine nahe Verwandtschaft mit dem Styl der Lombardi, deren Namen wir desshalb (S. 622) unbedenklich als Landesnamen in Anspruch genommen haben. Es sind dieselben conventionellen Stellungen, Gewandmotive, Kopfbildungen, nur nicht eben häufig mit der Präcision eines Pietro Lombardo und noch seltener mit dem süssen Reiz eines Leopardo durchgeführt.

In Verona trifft man auf eine Menge Giebelstatuen, hauptsächlich über den Renaissancealtären der ältern Kirchen, welche diesen allgemeinen Schultypus wiedergeben. So diejenigen im Dom, in S. Anastasia u. a. a. O.; auch die über dem Portal des bischöflichen Palastes (dat. 1502); die fünf berühmten Veronesen auf der Dachbalustrade des Palazzo del consiglio u. s. w. Das Bedeutendste enthalten ein paar Altäre in S. Anastasia: der 4. links mit vier Statuen über einander auf jeder Seite, von reinem und gutem Ausdruck; der S. Sebastian keine geringe Bildung; — und der erste links, mit bemalten Statuen auf den Seiten und im Giebel, naturalistischer und befangener, aber von bedeutendem Charakter und beseelt von Andacht; die drei Hauptstatuen des Altares selbst wohl von anderer Hand.

a b c d

Im Dom von Brescia (3. Altar, rechts) ist der Marmorschrein des heil. Apollonius mit seinen Legendenreliefs und Statuetten ein sehr sorgfältiges, doch nicht gleichmässig belebtes Werk der Zeit um 1500. e

In Bergamo enthält die Capelle Colleoni bei S. Maria maggiore ausser den reichen Fassadensculpturen das prächtige Grabmal des Feldherrn Bartolommeo Colleoni selbst, theilweise von Antonio Amadeo. Vier auf Löwen ruhende Säulen tragen eine Basis mit Passionsreliefs, ganz von der fleissigen und saubern aber, im Ausdruck f

bis zur gemeinen Grimasse übertriebenen Art, welche wir bei Mazzoni werden kennen lernen. Auf der Basis sitzen und stehen fünf Heldenstatuen, die zum Bedeutendsten der ganzen oberitalischen Sculptur gehören; das Äusserliche der Behandlung ist in der Art der Lombardi, die Motive (des Sinnens) aber geistvoller und origineller als die meisten Werke derselben. Geringer sind wiederum die obern Theile: die Reliefs am Sarcophag selbst und die Reiterstatue darüber, nebst den Tugenden zu beiden Seiten, von verschiedenen Händen. — Ebenda
a das Denkmal der Medea, Colleoni's Tochter, mit drei köstlichen allegorischen Figuren. (Die beiden Engel, welche den Altartisch tragen, bei leichter Anmuth doch ernst aufgefasst, mögen von einem trefflichen Lombarden zu Anfang des XVI. Jahrh. gefertigt sein.) — An
b der Aussenseite der Capelle sind ein paar Putten oben und die Sockelreliefs mit den Geschichten der Genesis und den Thaten des Hercules des herben und tüchtigen Styles wegen bemerkenswerth, die Denkmäler Cäsars und Trajans aber, welche als Aufsätze der Fenster dienen, sowie die in Medaillons angebrachten Köpfe des Augustus und Hadrian geben wenigstens einen Begriff von der damaligen Vergötterung des Alterthums.

Im Dom von Como lernt man zunächst den Vollender des Baues selbst, Tommaso Rodari, auch als Bildhauer und Decorator ken-
c nen; sein Antheil an der nördlichen Seitenpforte[1]) und der von ihm
d verfertigte erste Altar des rechten Seitenschiffes (datirt 1492, mit Marmorreliefs) verrathen jedoch ein nur mittelmässiges Talent. Die zahlreichen übrigen Sculpturen an und in diesem schönen Gebäude sind zum Theil bedeutender. — Von mehr oder weniger befangenen lombardischen Künstlern der Zeit um 1470—1500 rühren her: die meisten
e Bildwerke an der Fassade, also die Statuen in den Nischen der Pilaster, über dem Hauptportal, in den Fenstergewandungen und weiter oben, sowie die Reliefs der drei Portallunetten; ferner im Innern: die Apostel an den Pfeilern des Hauptschiffes, mittelgute Arbeiten ganz

---

[1]) Wie dort über die römischen Kaiser, so darf man sich hier über Bacchanten, Centauren, Hercules, Genius Imperatoris u. a. Heidenthum nicht verwundern. Die Lunettengruppe enthält wenigstens Mariä Heimsuchung.

in der Weise der Lombardi; die Gruppe einer Pietà auf dem 4. Altar links; der Tabernakel ohne Altar am Anfang des rechten Seitenschiffes, datirt 1482 u. a. m. — Von den Lombardi und von der Richtung Do- a natello's zugleich inspirirt erscheint dann der prächtige grosse Schnitzaltar[1]) des heil. Abondio (der 2. im rechten Seitenschiff). Der Meister desselben ist kein grosser Bildhauer, der die lombardische Sculptur über die Schranken des XV. Jahrh. emporgehoben hätte; in seinen Statuen und Reliefs sind Stellungen und Bildungen zum Theil ziemlich unfrei und unsicher; allein sein Naturalismus schwingt sich bisweilen zu einer ganz unbefangenen Schönheit auf, so in der würdigen Gestalt des heil. Bischofs und in dem lionardesken Haupt der Madonna. — Vielleicht dieselbe Hand verräth sich auch in den Denkmälern des ältern und des jüngern Plinius an der Fassade (das eine b datirt 1498), deren sitzende Statuen manierirt und doch nicht ohne freie Schönheit sind; mit grosser Naivetät stellen die Reliefs den ältern Plinius dar, wie er zum brennenden Vesuv geht, den jüngern wie er Briefe schreibt, vor Trajan plaidirt etc.; die Putten mit Fruchtkränzen u. s. w. zeigen dieselbe Verwandtschaft mit denjenigen der paduanischen Malerschule, wie die der meisten genannten Decorationswerke Oberitaliens.

Das Beste aus dem XV. Jahrh. sind wohl an diesem Gebäude die Urnenträger unter dem Kranzgesimse der Strebepfeiler; ei- c nige, zumal an der Südseite, stehen an origineller Energie denjenigen von S. Marco in Venedig gleich, während andere schon eine spätere und allgemeinere Formenbildung zeigen. Auch die Prophetenstatuen an der Südseite des Äussern sind besser als die der Nordseite. Von den Statuen im Innern ist noch ein guter S. Sebastian im linken Querschiff, d etwa um 1530 gearbeitet, nachzuholen; ebenda eine S. Agnes, als Nachahmung einer antiken Gewandfigur; die übrigen Statuen im linken Querschiff sind ziemlich flau, die Apostel im Chor modern.

---

[1]) Ich nenne ihn so, ohne bei der durchgängigen Bemalung und Vergoldung gewiss zu sein, dass er wirklich ganz aus Holz und nicht zum Theil aus Stucco u. s. w. bestehe. Vom Norden her kamen damals mehrere Schnitzaltäre nach Oberitalien, wovon einer in S. Nazaro zu Mailand, vordere Capelle links, im Styl durchaus dem St. Evergisilaltar in S. Peter * zu Köln entspricht. Eine italienische Nachahmung derselben ist der in Rede stehende.

a An der Fassade der Cathedrale von Lugano sind unten derbere Reliefhalbfiguren von Propheten, in den Friesen dagegen Medaillons mit Halbfiguren von Aposteln und Heiligen angebracht, letztere zum Theil von demselben süssen und innigen Ausdruck, wie die entsprechenden Figuren an S. Maria de' miracoli in Venedig, nur freier in den Formen.

---

b Über die Sculpturen endlich, welche die Fassade der berühmten Certosa von Pavia bedecken und auch das Innere dieser unvergleichlichen Kirche verherrlichen, darf ich aus ziemlich alter Erinnerung und aus wenig getreuen Abbildungen kein Urtheil wagen. Es werden vom XV. bis zum XVII. Jahrh. gegen 30 Bildhauer und Decoratoren bloss für die Fassade namhaft gemacht, worunter Antonio Amadeo und Andrea Fusina für das XV., Giacomo della Porta und Agostino Busti, genannt Bambaja, für das XVI. Jahrh. die wichtigsten sind. (Am Prachtdenkmal des Giangaleazzo Visconti arbeiteten besonders Amadeo und della Porta.) Die ganze lombardische Sculptur hatte hier ihren Heerd und ihre Schule; von hier könnten selbst die Lombardi ausgegangen sein. Der Verfasser empfindet es als die grössten Mängel dieses Buches, dass er diese Certosa und die Sculpturen von Loretto nicht so besprechen kann, wie das Verhältniss zu allem Übrigen es verlangen würde[1]).

Neben all diesen zum Theil sehr realistisch gesinnten Bildhauern Oberitaliens tritt wenigstens Einer auf, der sie in dieser Richtung so weit überholt, dass sie neben ihm noch als Idealisten erscheinen. Seit dem Untergang des architektonisch bedingten germanischen Styles von jeder Rücksicht entbunden, schafft die Kunst hier eine Anzahl von Gruppen, welche als solche weder einem plastischen, noch auch einem

---

[1]) Ein Ambrogio da Milano nennt sich auf dem Grabmal des Bischofs Roverella * (1475) im Chor von S. Giorgio bei Ferrara (vor Porta romana). Nach der Madonna mit Engeln in der Lunette möchte man einen Schüler der Florentiner aus Rosellino's Zeit vermuthen; auch die sorgfältigen und glücklich beseelten fünf Statuetten, sowie die trefflich wahre Grabstatue weisen auf einen solchen Einfluss hin.

höhern malerischen Gesetz, sondern nur einem dramatischen folgen. Der Bildner stellt seine bemalten zum Theil lebensgrossen Thonfiguren wohl oder übel zu einem Moment zusammen. Ein gewisser Guido Mazzoni in Modena erwarb sich und der Gattung einen sichern Ruhm, da ihm auch die gemeinste, wenn nur populär ergreifende Ausdrucksweise gelegen kam. Seine Gruppen bedürfen natürlich einer geschlossenen Aufstellung in einer Nische, wie auf einem Theater; nimmt man sie auseinander, um sie frei aufzustellen (wie diess mit einer von „Modanino", d. h. wahrscheinlich von Mazzoni gearbeiteten, a
jetzt bronzirten Gruppe in Montoliveto zu Neapel, Cap. neben dem rechten Querschiff, geschehen ist), so wirken die einzelnen Figuren nur lächerlich. Sein Hauptwerk ist in S. Giovanni decollato zu Modena, b
der Leichnam Christi auf dem Schoos seiner Mutter, von den Angehörigen beweint; theilweise eine wahre Caricatur des Schmerzes, in unwürdigen spiessbürgerlichen Figuren und dabei doch nicht ohne wahre realistische Gestaltungskraft; der magere Leichnam ist gar nicht gemein. Eine andere Gruppe, in der Crypta des Domes (Altar rechts) c
stellt die von zwei knieenden Heiligen verehrte Madonna dar; daneben steht ein ganz abscheuliches weibliches Wesen, das nach der Schürze und dem zerrissenen Ärmel zu urtheilen ein Dienstmädchen darstellen könnte; sie hält ein Süppchen für das Kind und bläst schielend in den heissen Löffel. Dergleichen geht über allen Caravaggio hinaus. — Wenn man aber inne wird, wie volksthümlich solche Werke sind, so möchte man beinahe wünschen, dass einmal die wahre Sculptur noch einen Versuch dieser Art wagen dürfte.

Schliesslich glaube ich dem Mazzoni die Gruppe in S. Maria della d
Rosa zu Ferrara (neben der Thür, links, ihrer echten Nischenaufstellung beraubt) zuschreiben zu müssen. Es ist wieder die Klage um den todten Christus, welcher hier mit demjenigen in S. Giovanni zu Modena völlig übereinstimmt; auch der furchtbar grimassirende Schmerz sowohl als der plastische Styl der übrigen Figuren ist ganz derselben Art. Es ist Zeit, den Namen Alfonso Lombardi's (welchen man dem Werk aus blosser Vermuthung beilegt) von diesen zwar energischen, aber unleidlichen Missbildungen zu trennen. — (Eine etwas gemässigtere Gruppe ähnlichen Styles im Carmine zu Brescia, Ende des e
Seitenschiffes.)

In diesen lombardischen Formenkreis gehört auch wohl der Christus
a am Kreuz, welcher in S. Giorgio maggiore zu Venedig (2. Altar rechts)
dem Michelozzo zugeschrieben wird. Aber kein Florentiner, selbst
nicht Donatello, hätte eine solche Schmerzensgrimasse gebildet.

Auch in dem marmorarmen Bologna begegnen wir diesen bemal-
b ten Thongruppen als einem sehr alten Brauch. In S. Pietro (Gang
zur Unterkirche) ein frühromanischer Gekreuzigter mit Maria und
c Johannes; in einer der Nebenkirchen von S. Stefano (S. Trinità, 3.
Cap. rechts) eine Anbetung der Weisen, etwa XIV. Jahrh., mehrerer
sog. heiliger Gräber nicht zu erwähnen. — Mit Mazzoni verwandt, nur
weniger scharf und absurd: der etwas jüngere Vincenzo Onofri;
d von ihm ein heil. Grab, rechts neben dem Chor von S. Petronio; und
e das farbige Relief im Chorumgang der Servi (1503), Madonna mit
S. Laurentius und S. Eustachius nebst zwei Engeln, eine bessere, gar
nicht seelenlose Arbeit; wie denn auch die Grabbüste des berühmten
f Philologen Beroaldus in S. Martino maggiore (hinten, links) lebendig
und schön behandelt ist. Ausserdem gehört ihm das Grabmal des
g Bischofs Nacci in S. Petronio (am Pfeiler nach der 7. Capelle links).

Abgesehen von den florentinischen Arbeiten (der Altar mit Engel-
reliefs und das Grabmal von Rosellino in der Cap. Piccolomini in
Montoliveto; der Triumphbogen Giul. da Majano's im Castell etc.)
geben die Sculpturen Neapels den Charakter der damaligen italieni-
schen Kunst nur beschränkt wieder. — Die ehernen Pforten des ge-
h nannten Triumphbogens, von Guglielmo Monaco aus Neapel —
überfüllte Schlachtreliefs mit einzelnen schönen Motiven — dürfen so
wenig als Filarete's Pforten von S. Peter mit dem etwa gleichzeitigen
Ghiberti verglichen werden. — Über Reliefs und Statuetten gehen die
neapol. Bildhauer dieses Jahrh. überhaupt kaum hinaus. Zu den Aus-
i nahmen gehört u. a. die naturalistisch gut gearbeitete knieende Statue
des Olivieri Carafa in der Crypta des Domes. Die paar tüchtigen
k Bronzebüsten im Museum (Abtheilung der Terracotten, I. Zimmer)
scheinen wiederum florentinische Arbeit zu sein. Über die Gruppe
der Grablegung in Montoliveto (Capelle rechts, hinten), von „Moda-
nino", vgl. was eben über Guido Mazzoni gesagt wurde (S. 635, a).



Wenn die grossen Bildhauer des XVI. Jahrh. bei weitem nicht die grossen Maler dieser Zeit aufwiegen, wenn sie nicht zu halten scheinen, was das XIV. und XV. Jahrh. in der Sculptur versprach, so lag die Schuld lange nicht bloss an ihnen.

Die unsichtbaren Schranken, welche zunächst die kirchliche Sculptur umgeben und ihr nie gestatten, das zu werden, was die griechische Tempelsculptur war, sind schon oben mehrfach angedeutet worden. An ihre Seite trat jetzt allerdings eine profane und eine nur halbkirchliche allegorische Sculptur, allein dieser fehlte die innere Nothwendigkeit, sie war und blieb ein ästhetisches Belieben der Gebildeten jener Zeit, nicht eine nothwendige Äusserung eines allverbreiteten mythologischen Bewusstseins.

Dafür wird die Sculptur im XVI. Jahrh. eine f r e i e r e Kunst, als sie je gewesen war. Nehmen wir z. B. die Grabmäler als Massstab des Verhaltens der beiden Künste an, so herrscht in der gothischen Zeit die Architektur völlig vor; das Bildwerk scheint um des Baugerüstes willen da zu sein. Zur Zeit der frühern Renaissance ist es statt der Architektur schon eher nur die Decoration, welche als Nische, als Triumphbogen die Sculpturen einfasst; wohl ist sie um der letztern willen vorhanden und dennoch gehört die Gesammtwirkung noch wesentlich dem decorativen, nicht dem plastischen Gebiet an. Dieser bisher immer noch mehr oder weniger bindende Zusammenhang mit der Architektur nimmt jetzt einen ganz andern Charakter an; die beiden Künste brauchen einander fortwährend, allein die Sculptur ist nicht mehr das Kind vom Hause, sondern sie scheint bei der Architektur zur Miethe zu wohnen; man überlässt ihr Nischen und Balustraden, damit mag sie anfangen, was sie will, wenn sie nur die Baulinien nicht auffallend stört. Wo sie kann, richtet sie sogar das

Gebäude nach ihren Bedingungen ein. Ganz bisher mehr architektonische Partien, Altäre, Grabmäler u. s. w. werden ihr jetzt oft ausschliesslich überlassen.

Sie ist ferner freier in ihren Mitteln; die Lebensgrösse ihrer Gestalten, im XV. Jahrh. eher Ausnahme als Regel, genügt jetzt nicht mehr; das Halbcolossale wird das Normale und das ganz Riesenhafte kömmt nicht selten vor.

Sie ist endlich freier im Typus. Die biblischen Personen werden noch einmal nach plastischen Bedürfnissen umstylisirt, und auch die mythologischen nichts weniger als genau den entsprechenden antiken Bildungen nachgeahmt. Die Allegorie geht vollends geradezu in das Unbedingte und Schrankenlose.

Diese viele Freiheit musste nun aufgewogen werden durch die freiwillige Beschränkung, welche der hohe plastische Styl sich selber auferlegt, durch Grösse innerhalb der Gesetzlichkeit. Der Geist des XV. Jahrh. in der Sculptur war vor allem auf das Wirkliche und Lebendige gerichtet gewesen, das er bald liebenswürdig, bald ungestüm, oft mit hoher Ahnung der obersten Stylgesetze, oft roh und fessellos zur Darstellung brachte. Dieses Wirkliche und Lebendige sollte nun in ein Hohes und Schönes verklärt werden.

Hier trat das Alterthum noch einmal begeisternd und befreiend ein. Ganz anders als zur Zeit Donatello's und der alten Paduaner, welche der Antike ihren decorativen Schein als Hülle für ihre eigenen Gedanken abnahmen, erforschten jetzt einige Meister das Gesetzmässige der alten Plastik. Es war vielleicht ein kurzer Augenblick; nur sehr wenige thaten es ernstlich; bald überwog äusserliche manierirte Nachahmung nach den Werken dieser Meister selbst, wobei sowohl das Alterthum, als das bisher eifrig gepflegte Studium des Nackten halb vergessen wurden; — nichtsdestoweniger blieben von der empfangenen Anregung einige kenntliche Züge zurück: die Absicht auf grossartige Behandlung des Nackten und die Vereinfachung der Zuthaten, hauptsächlich der Gewandung. (Innerhalb der einfachen Draperie hielten sich freilich die vielen und überflüssigen Faltenmotive mit Hartnäckigkeit.) Sodann beginnt mit Andrea Sansovino, wie wir sehen werden, die ebenfalls dem Alterthum entnommene bewusste Handhabung des Gegensatzes der einzelnen Theile der Gestalt, das

Hervortreten der linken gegen die rechten, der obern gegen die untern und umgekehrt für die entgegengesetzten Seiten. Dieser sog. Contraposto wird allerdings bei Manchen nur zu bald der einzige Gehalt des Werkes. Endlich bleiben zahlreiche vereinzelte Aneignungen aus antiken Werken nicht aus. Was uns in den manierirten Werken anstössig erscheint, ist nicht das Antikisiren an sich, womit man noch immer ein Thorwaldsen sein kann, sondern die unechte Verquickung desselben mit fremden Intentionen.

Am übelsten ging es dabei dem Relief. Die grosse Masse der vorliegenden antiken Reliefs, nämlich die spätrömischen Sarcophage, schienen jede Überladung zu rechtfertigen; schon das XV. Jahrhundert hatte die Sache so verstanden, war aber noch bedeutend weiter gegangen als die spätesten Römer und hatte, wie wir sahen, Gemälde mit reichem und tiefem Hintergrund in Marmor und Erz übersetzt. Diesen ganzen Missbrauch behielt die Sculptur jetzt mit wenigen Ausnahmen bei, nur ohne die Naivetät des XV. Jahrh., in anspruchvollern und bald ganz öden Formen. Wie das Relief erzählen muss, welches seine nothwendigen Schranken sind, davon hatte schon etwa von 1530 an Niemand mehr auch nur das leiseste Gefühl. Eine Masse von Talent und von äussern Mitteln geht von da an für mehr als volle 200 Jahre an einer ganz falschen Richtung verloren.

Der erste und wohl der edelste der Bildhauer, welche das XVI. Jahrhundert vertreten, ist Andrea (Contucci da Monte) Sansovino, geb. 1460 (?), st. 1529. Mit einer milden, schönen Empfindungsweise begabt, die sich in ihrer Äusserung etwas an Lionardo da Vinci anlehnt[1]), wächst er halb unbewusst in die Freiheit des XVI. Jahrh. hinein, sodass man zweifelhaft bleibt, ob die hohe Schönheit der Form und der bei ihm zuerst streng durchgeführte Gegensatz der Theile mehr seiner eigenen innern Ausbildung oder mehr dem Studium der Antiken angehören.

Die beiden Prälatengräber (Basso und Sforza Visconti) im Chor a
von S. Maria del popolo (1505 ff.) die herrlichsten, welche Rom

[1]) Ausserdem ist auch der Einfluss des Matteo Civitali wahrscheinlich.

überhaupt enthält, folgen in der Anordnung noch dem Einrahmungssystem des XV. Jahrh. (Das bald darauf verlassen wurde, um jenen grossen Freigruppen Platz zu machen, mit welchen dann so Wenige etwas anzufangen wussten.) Die allegorischen Figuren stehen noch halblebensgross in ihren Nischen; ihre Schönheit ist aber der genausten Betrachtung werth. (Die Gewänder nicht im Verhältniss zum Massstab und desshalb scheinbar schwer drapirt.) Ganz wunderbar edel sind dann die beiden schlummernd liegenden Prälaten gebildet; das auf den Arm gestützte Haupt motivirt die köstlichste Belebung der ganzen Gestalt; dieser Schlaf ist gegenüber den frühern symmetrisch ausgestreckten Grabstatuen vielleicht Naturalismus gegenüber dem strengen Styl; allein er ist so gegeben, dass das Urtheil verstummt. Auch die Madonnenreliefs in den Lunetten und vorzüglich die Engel mit Leuchtern oben sind bewundernswerth.

a In der Sacramentsnische von S. Spirito in Florenz (linkes Querschiff) sind von Andrea wohl nur die Statuetten der beiden Apostel, die Engel mit den Candelabern, das Christuskind oben im gebrochenen Giebel und möglicher Weise die Reliefs der Predella. Diese Figuren sind in Schönheit und Styl den eben genannten verwandt. Der Rest (die Lunette mit der Krönung Mariä, die Rundreliefs mit der Verkündigung, der Altarvorsatz mit einer Pietà) scheinen von irgend einem Florentiner aus der Schule des Mino oder Rosellino zu sein[1]).

b In S. Agostino zu Rom (2. Cap. links) steht, leider im schlechtesten Licht, die Gruppe der heil. Anna mit der Jungfrau Maria und dem Kinde, Stiftung eines deutschen Protonotars, Johann Coricius, vom Jahr 1512. Alles erwogen, ist es das anmuthigste Sculpturwerk des Jahrhunderts, schön und frei in den Linien und Formen und vom holdesten Ausdruck der Mütterlichkeit auf zweierlei Stufen.

c Das Höchste aber möchte Andrea erreicht haben in der Gruppe der Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums von Florenz. (Den Engel, von Spinazzi, möge man ja wegdenken.) Welcher Adel in dieser Gestalt des Christus! und welche Weihe in Ausdruck und Bewegung! In dem Täufer wird man das grandiose Motiv

[1]) Vasari behandelt das Ganze als ein durchaus von Andrea gearbeitetes Jugendwerk. Allein wenn wirklich Alles daran von ihm ist, so müssen doch die erstgenannten vollkommeneren Theile aus einer spätern Epoche des Meisters herrühren.

der stärksten innern Erregung aus einem Relief von Ghiberti's Nordthür in erhöhter Darstellung wiederfinden. (Nach 1500 gearbeitet.)

Über den Marmorumbau des heiligen Hauses in der Kirche von Loretto kann der Verf. nicht aus Anschauung berichten. Bramante gilt als Erfinder der baulichen Anordnung; Andrea Sansovino leitete den plastischen Schmuck und arbeitete selbst einen Theil der Reliefs; die übrigen sind ausgeführt von Tribolo, Bandinelli, Rafael da Montelupo, Franc. da Sangallo, Lancia, Girol. Lombardo und Mosca. Nach zuverlässigen Urtheilen sollen die Sculpturen dieser Künstler im Ganzen mehr ihrem anderweitig bekannten, zum Theil schon beträchtlich manierirten Styl folgen als dem Vorbilde Andrea's. a

In der Johannescapelle des Domes von Genua (links) sind die Statuen des Täufers und der Madonna (wahrscheinlich frühe) Arbeiten von ihm; erstere noch etwas herb, letztere aber ungemein schön in Stellung und Motiv, das Kind naiv bewegt und wiederum mit einem kenntlichen lionardesken Anklang. — Von kleinern Sachen möchte ich dem Andrea einen Salvator zuschreiben, welcher in Araceli zu Rom auf der Spitze eines Grabmals (Lud. Gratus, † 1531) links vom Hauptportal angebracht worden ist[1]. b c

---

Diese an Zahl geringen Arbeiten repräsentiren uns in der Sculptur fast einzig denjenigen Geist massvoller Schönheit, welchen in der Malerei vorzüglich Rafael vertritt. Auch gleichen ihnen am meisten diejenigen Sculpturwerke, welche Rafael selbst schuf oder unter seiner Aufsicht hauptsächlich durch Lorenzetto ausführen liess. Als eigenhändige (und jetzt wohl einzig vorhandene) Arbeit R.'s gilt gegenwärtig die nackte Statue des Jonas in S. Maria del Popolo (Cap. Chigi) zu Rom; eine keineswegs vollkommene körperliche d

[1] Das Grabmal des Petrus de Vincentia (1504), im Durchgang der Südthür an der Kirche Araceli, ist mir immer wie eine Vorarbeit Andrea's zu den oben genannten Prälatengräbern vorgekommen; die Grabstatue sowohl als das Rundrelief der Madonna und die Allegorien zu dessen Seiten scheinen sehr schöne Versuche eines noch nicht ganz geläuterten Strebens, welches erst in jenen Meisterwerken seine Erfüllung fand. Dagegen kann das Grabmal Armellini, 1524, im rechten Querschiff von S. M. in Trastevere, höchstens als tüchtiges Schulwerk gelten. * **

Bildung, aber in der Geberde von wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen jugendlichen Lebens, das wie vom Schlaf erwacht. (Der Fischrachen ist geschickt und bescheiden angegeben. Im Kopf des Jonas eine Annäherung an die Züge des Antinous.) — Der Prophet
a Elias gegenüber zeigt Lorenzetto's stumpfere Ausführung; — ebenso
b die sehr schön gedachte Madonnenstatue auf demjenigen Altar im
Pantheon, welcher Rafaels Grab hinter sich birgt. — Lorenzetto's
c eigene Erfindung möchte der S. Petrus am Eingang der Engelsbrücke
sein. — (In der Art Lorenzetto's scheint auch die sitzende Madonna
d über dem Grabmal des Guidiccioni in S. Francesco zu Lucca gearbeitet,
deren Urheber ich nicht anzugeben weiss. Die schöne Intention in dem Kopf der Madonna, in Bewegung und Gestalt des Kindes, das sie am Schleier fasst, übertrifft die Ausführung.)

Der Zeit nach müsste schon hier Michelangelo genannt werden, allein bei der historischen Stellung, die er gegenüber der ganzen *spätern* Sculptur einnimmt, ist es nothwendig, zuerst diejenige Anzahl von Künstlern zu besprechen, welche, obwohl meist jünger als er, noch nicht oder noch wenig von seinem Styl berührt wurden. Sie haben theils die Richtungen des XV. Jahrh., dessen Realismus und bunten Reichthum aufgebraucht, theils auch sich der freien und hohen Schönheit stellenweise genähert, meist aber sich der von der römischen Malerschule ausgehenden Entartung nicht entziehen können.

Zunächst ein paar Florentiner. (Den *Bandinelli* versparen wir auf die Michelangelisten, zu welchen er wider Willen gehört.) — *Tribolo* (eigentlich Niccolò Pericoli, 1500—1565) war anfänglich Schüler des unten zu nennenten Jacopo Sansovino, allein in einer Zeit, da dieser noch seinem Lehrer Andrea im Styl näher stand als seiner eigenen spätern Manier; zudem muss Tribolo von Anfang an auch Andrea's Werke gekannt haben und später, durch die Mitarbeit an der Santa casa von Loretto nach dessen Entwürfen, von dem Styl Andrea's durchdrungen worden sein. Der Verf. hat es besonders an dieser Stelle zu beklagen, dass ihm die Untersuchung der dortigen Sculpturen nicht vergönnt war. Welch ein Meister Andrea Sansovino auch im Relief gewesen sein muss und welchen Einfluss er auf die Seinigen ausübte, lassen die Arbeiten dieses seines Schülers wenigstens

ahnen. Tribolo bekam noch in jungen Jahren (um 1525) die Seitenthüren der Fassade von S. Petronio in Bologna zu verzieren. a
Von ihm sind an beiden die Propheten, Sibyllen und Engel in der Schrägung der Pforte und des Bogens, sodann die sämmtlichen Pilasterreliefs an der Thür rechts (Geschichten Josephs), und von denjenigen der Thür links das erste, dritte und vierte des linken Pilasters (Geschichten des Moses). In dem kleinen Massstab dieser zahlreichen Gegenstände ist ein reiner und massvoller Styl entwickelt, wie er sonst sehr wenigen Reliefs der damaligen Zeit innewohnt. Die Propheten und Sibyllen verhehlen zwar schon in der Tracht und Körperbildung den Einfluss der Sistina nicht; auch im Motiv selber macht er sich hie und da kenntlich; aber es sind von den reinsten und reizendsten Einzelfiguren der goldenen Zeit. Die erzählenden Reliefs, zwar etwas überfüllt, doch weniger als das meiste Gleichzeitige, geben fast allein einen Begriff von den Liniengesetzen dieser Gattung und sind reich an geistvoll prägnanten einzelnen Zügen. (Joseph in den Brunnen gesenkt; an den Midianiter verkauft; die Tödtung des Böckleins; das mit dessen Blut gefärbte Kleid wird dem Jacob vorgewiesen etc.) An diesen in Form und Gedanken trefflichen Arbeiten machte auch der etwas ältere Genosse, Alfonso Lombardi, eine neue Schule durch[1]).

Aus Tribolo's späterer Zeit möchte das grosse Relief von Mariä b
Himmelfahrt (S. Petronio, 11. Cap. rechts), wenigstens dessen untere Hälfte herrühren. Es zeigt, dass er den falschen Ansprüchen und Manieren der Nachahmer Michelangelo's auch später fern blieb.

Von einem trefflichen ungenannten Meister, der aber dem T. offenbar sehr nahe stand, ist das 1526 errichtete Grab der Familie c
Cereoli in S. Petronio (innen links vom Hauptportal), und vielleicht auch die Madonna in der 6. Cap. rechts (daselbst) gearbeitet. — Von d
Alf. Lombardi wird weiter die Rede sein.

Als Tribolo's Hauptwerk zu Rom gilt das Grabmal Papst Ha- e
drians VI (st. 1523) im Chor von S. Maria dell' anima (rechts), im

---

[1]) Von den Lunettengruppe der Thür rechts gehört nur die Madonna dem T. an, der Chri- *
stusleichnam in den Armen des Nicodemus ist eine ungeschickte Arbeit des Malers Amico Aspertini, und der Johannes von Seccadenari, dem die ganze Arbeit der beiden Seitenthüren im Grossen verdungen war. Die obern Pilaster neben den Giebeln sind von geringern lombardischen Meistern reliefirt.

Ganzen nicht von glücklicher Anordnung (diese von Peruzzi), und auch im Einzelnen unplastisch überfüllt. Übrigens ist Tribolo's Antheil vielleicht auf die allegorischen Figuren zu beschränken; die liegende Statue ist bestimmt und das meiste übrige vielleicht von Michelangelo Sanese.

Die spätere Thätigkeit T.'s betraf zum Theil Decorationen des Augenblickes, für welche er ein besonderes Talent besass; auch wurde er eines der baulichen Factotum Cosimo's I (S. 401, b). Was von seinen (auch plastischen) Arbeiten in der Villa Castello unweit Florenz noch erhalten ist, weiss ich nicht anzugeben.

In diese Reihe gehört auch Benvenuto Cellini (1500—1572), der durch seine eigene Lebensbeschreibung eine grössere Bedeutung gewonnen hat als durch seine Werke. Von seinem decorativen Verdienst ist oben (S. 272) die Rede gewesen; hier handelt es sich um seine Bildwerke. Von grösserm Umfang und selbständiger Bedeutung
a ist bloss der eherne Perseus unter der Loggia de' Lanzi in Florenz. Benvenuto erscheint hier noch wesentlich als der Naturalist des XV. Jahrh., als der geistige Sohn Donatello's, allein das Motiv ist bei aller Wunderlichkeit (man sehe die Verschränkung der Medusenleiche) doch nicht nur energisch, sondern auch in den Linien bedeutend, sodass man die Mängel der an sich sehr fleissigen Einzelbehandlung, z. B. die Dürftigkeit des Rumpfes im Verhältniss zu den Extremitäten, darob übersehen mag. Die Statuetten an der Basis sind dagegen idealistisch manierirt in der schlechtesten Art der römischen Schule, das Relief ebenso und dabei möglichst unplastisch. — In den Uffizien
b (I. Zimmer der Br.) findet man ausser zwei unter sich verschiedenen Modellen zum Perseus, von welchen das wächserne den Vorzug haben möchte, die colossale Bronzebüste Cosimo's I, etwas gesucht in Schmuck und Haltung, aber von vortrefflicher Arbeit. — Seine Restaurationen
c antiker Werke, wie z. B. an dem Ganymed in den Uffizien (Saal d. Hermaphr.), sehen freilich sehr geziert aus[1].

[1] Unter den Elfenbeinsachen im Pal. vecchio, Sala dell' Udienza, welche nebst den dort
* aufgestellten Gegenständen von Bernstein durchschnittlich von geringem Werthe sind, könnte ein S. Sebastian wirklich von ihm herrühren, ein trefflicher Pokal mit mytholog.

Als Werk eines Ungenannten schliessen wir am besten hier den Bacchus an, welcher jenseits Ponte vecchio in Florenz in einer Brunnennische steht. Mit Schale und Traube in den Händen vorwärts stürmend und überhaupt energisch belebt, ist er doch nur für den Anblick von links berechnet und stösst ab durch vulgäre, gesucht herculische Bildung. Man vergleiche ihn z. B. mit dem Bacchus Jac. Sansovino's, der ein ähnliches Motiv viel schöner giebt. a

---

Francesco da Sangallo (1498—1570), Sohn des Architekten Giuliano, ist einer der weniger bedeutenden Nachfolger A. Sansovino's. Seine Altargruppe in Orsanmicchele zu Florenz, derselbe Gegenstand b
wie die seines Meisters in S. Agostino zu Rom, zeigt seine ganze Inferiorität; die beiden sitzenden Frauen stossen das Kind auf ihren Knieen hervor. — Porträtstatue des Paolo Giovio im Klosterhof von c
S. Lorenzo. — Grabmal des Prälaten Angelo Marzi-Medici in der d
Annunziata, am Eingang der Rotunde. — Theilnahme an den Sculpturen in Loretto.

Vincenzo Danti (1530—1567) erscheint in der Bronzegruppe der Enthauptung des Täufers über der Südthür des Baptisteriums e
stylistisch halbirt. Einer schönen Inspiration aus den Werken Sansovino's gehört der knieende Johannes an; der Henker dagegen und das zuschauende Weib sehen den Gedanken und Formen der römischen Malerschule nur zu ähnlich. — Die Statue Papst Julius III. f
beim Dom von Perugia gehört ebenfalls der letztern Art an.

In Oberitalien hält Ein Künstler den meisten bisher genannten, mit Ausnahme Andrea Sansovino's, das Gleichgewicht: Antonio Begarelli von Modena (st. 1555). Sein Vorgänger ist jener wunderliche Guido Mazzoni (S. 635), welcher durch seine grossen grimassirenden Thongruppen weniger eine neue Gattung geschaffen, als eine missachtete Gattung gewissermassen zu Ehren gebracht hatte, sodass sie für Modena eine anerkannte Specialität ausmachte. Den

---

Figuren dagegen, den man ihm zuschreibt, möchte eine deutsche Arbeit des XVII. Jahrh. sein. *

Begarelli hob nicht eine Bekanntschaft mit dem Alterthum, sondern eine nahe und unverkennbare Kunstbeziehung zu Coreggio, wobei man nicht einmal genau sagen kann, welcher Theil der gebende war; sodann die allgemeine Kunsthöhe der Zeit. Seine Einzelformen sind so schön, frei und reich, als diejenigen A. Sansovino's, denen sie nicht gleichen. Allein diess ganze Vermögen steht im Dienste eines Geistes, der gerade die höchsten Gesetze der Plastik so wenig anerkennt, als Coreggio die der Malerei.

Allerdings muss man ihm sein Princip zugeben; er arbeitete seine lebensgrossen Thongruppen nicht für freie Aufstellung, sondern für ganz bestimmte Nischen und Capellen, d. h. als Bilder. An die Stelle des streng geschlossenen Baues der Gruppe tritt eine rein malerische Anordnung für Einen Gesichtspunkt. Allein innerhalb dieser Schranken hätte er wenigstens so streng bleiben müssen, als die strengere Malerei es muss; statt dessen überliess er sich bei einem grossen Schönheitssinn doch sehr dem naturalistischen Schick und Wurf, dem blossen Streben nach Lebendigkeit und Wirklichkeit. Sein Gefühl selbst für bloss malerische Linien ist so wenig entwickelt als dasjenige Coreggio's. Seine Körperbildungen sind meist gering, die Haltung, sobald sie nicht in einem bestimmten Moment aufgeht, unentschieden und unsicher, sodass er in den zur freien isolirten Aufstellung bestimmten Statuen weniger genügt als Manche, die sonst tief unter ihm stehen.

Sein vielleicht frühstes Werk in Modena ist die Gruppe der um
a den todten Christus Weinenden in S. Maria pomposa (Piazza S. Agostino, 1. Altar rechts). Hier ist er noch am meisten von Mazzoni's Gruppe in S. Giovanni (S. 635, b) abhängig, sowohl in der Anordnung als in dem grimassirenden Ausdruck. — Vielleicht folgt zunächst
b das grosse Hauptwerk in S. Francesco (Cap. links vom Chor): die Kreuzabnahme. Vier Personen, symmetrisch auf zwei Leitern geordnet, senken den Leichnam nieder; unten die ohnmächtige Maria, von drei Frauen gehalten und umgeben; ein knieender und ein stehender Heiliger zu beiden Seiten. (Johannes d. T., Hieronymus, Franciscus und Antonius von Padua.) Dass gerade der Moment der physischen Anstrengung symmetrisch dargestellt ist, wirkt nicht glücklich; dafür ist die Gruppe der Frauen malerisch vortrefflich und im Ausdruck

des Jammers edel und ergreifend zugleich, die Köpfe grandios, wie sie nur in der Zeit der hohen Blüthe vorkommen. Die Frau zur Linken der Madonna hat z. B. am ehesten in Rafaels Kreuztragung ihres Gleichen. Der Künstler ist aber auch aller andern Mittel des Ausdruckes völlig Herr; die Hände sind mit der grössten Leichtigkeit schön und sprechend angeordnet[1]), das Liegen der Maria, das Knieen des Franciscus, das Überbeugen der hinten stehenden Frau zeigen eine vollendete Meisterschaft. In der Gewandung aber verräth sich das selbst malerisch Ungenügende dieses Naturalismus, der nicht erkennt, dass die Gewandung in der Kunst etwas anderes ist als im Leben, nämlich ein werthvolles Verdeutlichungsmittel der Gestalt und Bewegung, das zudem in der Plastik sehr bestimmten Gesetzen unterliegt. So drängt sich an dieser Stelle viel Müssiges und Unnützes vor; schon beginnen Mantelenden und Schleier zu flattern, als wehte von Neapel her bereits der berninische Scirocco hinein.

Doch ein ganz reifes und herrliches Werk kann diese Schattenseiten vergessen machen. In S. Pietro (Cap. rechts vom Chor) ist a wieder eine ,,Klage um den todten Christus" nur von vier Figuren. Nicodemus hebt den liegenden Leichnam etwas empor, Johannes hält die davor knieende Mutter. Als Bild vollkommen, in der Behandlung des Details einfach und grossartig, erreicht diese Gruppe jene reine Höhe der vollendeten Meisterwerke des XVI. Jahrhunderts. — In derselben Kirche ist die Altargruppe des rechten Querschiffes (vier Hei- b lige, oben in Wolken Madonna mit Engeln) von B. angefangen, von seinem Neffen Lodovico vollendet; Einzelnes wie die Ekstase des Petrus, die Schönheit des Kopfes der Maria und des Kindes ist auch hier von grossem Werthe. — Dagegen zeigen die sechs lebensgrossen c Statuen, welche frei im Hauptschiff stehen, die ganze Unfähigkeit des Künstlers, eine ruhige Gestalt plastisch zu stellen. — Ebenso verhält es sich mit den vier Statuen im obern Klostergang zu S. Giovanni d in Parma, welche im Detail diese sechs übertreffen und zu den Werken der besten Epoche gehören. Wie unentschieden ist Leib und Haltung dieses Ev. Johannes, dieser Madonna! wie vergnüglich charakterisirt Begarelli die weiten hängenden Ärmel des heil. Benedict!

[1]) Was bei Correggio durchaus nicht immer der Fall ist.

wie lässt er den Schleier der Madonna flattern! Aber auch welche Schönheit in den Köpfen und in der Kindergestalt des Täufers Johannes, der seine Mutter begleitet!

Die späteste Zeit Begarelli's glaube ich (abgesehen von jenem Altar des Querbaues in S. Pietro) zu erkennen in der grossen Gruppe
a von S. Domenico zu Modena (Durchgang aus der Kirche in die untere Halle des Academiegebäudes). Es ist die Scene von Martha und Maria, letztere vor Christus knieend, erstere sammt zwei Mägden rechts, zwei Jünger links. Unverkennbar wirkt hier der Geist der römischen Malerschule auf den Künstler ein, wie schon die Draperien beweisen; auch macht sich (z. B. in der Martha, die auch als Einzelstatue gut ist) der Gegensatz der entsprechenden Theile des Körpers auf bewusstere Weise geltend. Die Köpfe sind noch meist von naiver Schönheit.

b (Ein kleines Presepio B.'s im Dom, unter dem 4. Altar links, in der Regel verschlossen, hat der Verf. nicht gesehen.)

Wahrscheinlich hat B. seine Gruppen nicht bemalt. Auch wo die jetzige Beweissung abspringt, kömmt keine Farbe zum Vorschein[1]).

Die meisten oberitalienischen Sculptoren der Zeit suchen, im Gegensatz zu diesem entschlossenen Realisten, ihre heimische Befangenheit durch den von Florenz und Rom ausgehenden Idealismus aufzubessern. Welche von ihnen die Werke A. Sansovino's und die ebenfalls sehr einflussreichen Deckengemälde der sixtinischen Capelle gekannt haben, ist im Einzelnen nicht immer leicht anzugeben; bei mehreren sind diese Einwirkungen ganz deutlich nachweisbar; Michelangelo wirkte schon lange als Maler auf die Sculptur, ehe seine plastischen Hauptwerke zu Stande kamen. — Von den 1520er Jahren an muss dann namentlich die Anwesenheit des Tribolo in Bologna der römisch-toscanischen Richtung den Sieg verschafft haben.

---

[1]) Schon Vasari sagt, er habe ihnen bloss Marmorfarbe gegeben. Er spricht davon u. a. bei Anlass eines Besuches des Michelangelo in Modena und berichtet dessen begeistertes Wort: „Wenn dieser Thon Marmor würde, dann wehe den antiken Statuen!“

Vielleicht der bedeutendste dieser Reihe nächst Begarelli war der Ferrarese[1]) Alfonso Lombardi (1487—1536), der hauptsächlich in Bologna arbeitete. Auch er beginnt realistisch, sogar mit ähnlichen Aufgaben wie Begarelli. Ein frühes Werk, worin er demselben sehr nahe steht, sind die bemalten (und jetzt neu bemalten) Halbfiguren a Christi und der Apostel in den beiden Querarmen des Domes von Ferrara. Der Künstler erscheint hier noch mehr naturalistisch gebunden durch die Präcedentien seiner Schule; er verräth sich z. B. als Schulgenossen eines Lorenzo Costa schon durch die grossen Hände, und als tüchtigen Anfänger durch die zierliche und exacte Arbeit. Allein die grosse lebendige Schönheit mehrerer Köpfe, wie z. B. des Johannes, die bedeutende Geberde z. B. des Thomas, der sich in seinen Mantel hüllt, zeigen, welches Aufschwunges Alfonso bereits fähig war. — Ähnliches gilt von der bemalten Thongruppe des von b seinen Angehörigen beweinten Christusleichnams, in der Crypta von S. Pietro zu Bologna, mit vorzüglichen Köpfen[2]). — Später, und zwar zuletzt unter dem Einfluss Tribolo's, nähert er sich demjenigen Mass idealer Bildung, welches Andrea Sansovino dieser ganzen Schule vorgezeichnet hatte. Er wagte sich an Aufgaben wie z. B. der colossale c sitzende Hercules (von Thon) im obern Vorsaal des Palazzo apostolico, der in den Verhältnissen immer beträchtlich besser, in der Stellung ungesuchter ist als Alles, was Bandinelli und Ammanati hinterlassen haben. (Stark restaurirt.) — Die grösste Zahl seiner Arbeiten finden sich an S. Petronio: anscheinend noch lombardisch befangen: die d Statuen (englischer Gruss mit Gottvater, und Sündenfall) an der Innenseite des rechten und linken Seitenportals der Fassade; — freier

---

[1]) Er stammte eigentlich von Lucca und hiess Citadella. Als Künstler gehört er aber durchaus nach Oberitalien.

[2]) Aus derselben Zeit enthält der von Touristen wenig besuchte Wallfahrtsort Varallo (westlich vom Lago maggiore) in der Capella del sacro monte und (wie man annimmt) auch * in einigen der Stationscapellen lebensgrosse farbige Freigruppen, angegeben oder auch ausgeführt von dem berühmten Maler Gaudenzio Ferrari; die darin dargestellten Vorgänge der Passion sind gleichsam fortgesetzt und erklärt durch Fresken an den Wänden. Wie sie sich zum Styl des Mazzoni oder des Alfonso verhalten, weiss ich nicht anzugeben.

a und sehr tüchtig: die Lunettengruppe der Auferstehung Christi, aussen am linken Seitenportal (wenn Christus sich auf einen sitzenden Wächter zu stützen scheint, so hat der Künstler diess wohl nur gethan, um sich in einem reichern Linienproblem zu versuchen); — ferner drei von den Reliefs der Geschichte Mosis am rechten Pilaster desselben Portals, in offenbarem und glücklichem Wetteifer mit Tribolo (S. 643) entworfen sowohl als ausgeführt. — Mehr malerisch als plastisch, aber köstlich wie die besten jener Miniaturgeschichten der ferraresischen
b Malerschule erscheinen die drei Reliefs am Untersatz der berühmten Arca in S. Domenico, eine der geistvollsten und delicatesten Arbeiten dieser Gattung.

c Eine ungleiche, zum Theil sehr tüchtige Arbeit sind die Medail-
d lonköpfe an Pal. Bolognini, N. 77. — Das Grabmal Ramazzotti in S. Micchele in Bosco (rechts vom Hauptportal) ist eines der besten jener oberitalischen Soldatengräber, welche den Geharnischten schlummernd und über ihm die Madonna darstellen.

In Alfonso's spätester Zeit entstand dann wahrscheinlich die über
e lebensgrosse, figurenreiche Thongruppe im Oratorium bei S. Maria della Vita (zugänglich auf Nachfrage in den links an die Kirche stossenden Bureaux, eine Treppe hoch). Nicht ohne Mühe erkennt man darin eine Darstellung des Todes Mariä; ringsum die Apostel, vorn am Boden die nackte Figur eines Widersachers; ein eifriger Apostel will eben ein schweres Buch auf ihn werfen, wird aber von dem in der Mitte erscheinenden Christus zurückgehalten[1]). Mit diesem wunderlichen Zug, der uns sonst bei keiner Darstellung dieser Scene vorgekommen ist, bezahlt Alfonso seinen Tribut an die altoberitalische Manier des heftigen, grellen Ausdruckes. Sonst ist die Gruppe merkwürdig durch ihren Gegensatz zu denjenigen des Begarelli; sie macht Anspruch auf plastische, nicht bloss malerische An-

---

1) Vasari sagt: „ein rühmliches Werk, worin u. a. ein Jude auffällt, der die Hände an die Todtenbahre der Madonna legt." — Wozu der deutsche Herausgeber bemerkt: dieses Ereigniss werde erzählt in der Schrift „de transitu virginis", welche dem Bischof Melito (II. Jahrh.) zugeschrieben wurde, jetzt aber für beträchtlich neuer gilt. Ich will die oben im Text gegebene Deutung nicht weiter vertheidigen, da meine Erinnerung an die Gruppe nicht mehr frisch und die genannte Schrift mir nicht zur Hand ist.

ordnung, und ihre Einzelformen sind durchaus mehr ideal und allgemein (sowohl Köpfe als Gewandung).

Nun stehen aber noch 14 Büsten von Aposteln und Heiligen im a
Chor von S. Giovanni in Monte über dem Stuhlwerk; ungleich schönere, innigere, lebensvollere Köpfe, die man der Vermuthung nach ohne Anderes dem Begarelli zuschreiben würde, wenn nicht „Alfonso und Niccolò (?) von Ferrara" als Urheber bezeugt wären. Nach der momentanen Lebendigkeit zu schliessen, möchten sie zu einer Gruppe (Mariä Himmelfahrt? oder etwas Ähnlichem) aus Alfonso's bester mittlerer Zeit gehört haben[1]).

Eine Mitstrebende des A. Lombardi, ohne Zweifel zuletzt ebenfalls unter Tribolo's Einfluss, war Properzia de' Rossi (st. 1530). b
Von ihr sind u. a. die beiden Engel neben Tribolo's Relief der Himmelfahrt Mariä in S. Petronio (11. Cap. rechts).

Unter den übrigen Bildhauern Oberitaliens ist der schon als Decorator genannte Gio. Franc. da Grado wegen der einfach guten Feldherrngräber in der Steccata zu Parma rühmlich anzuführen. (Eck- c
capellen: hinten rechts: Grab des Guido da Correggio; hinten links: Grab des Sforzino Sforza 1526; vielleicht auch, vorn rechts, das des Beltrando Rossi 1527.) Die Helden mögen auf ihren Sarcophagen stehen, schlafen, oder wachend lehnen, immer sind sie schlicht und in schöner Stellung gegeben; das Detail genügend, wenn auch nicht vorzüglich belebt. Es ist die Art, in welcher auch wohl dem Giovanni da Nola ein vorzüglicher Wurf gelang[2]). — Von sonstigen Parmesanern nennen sich drei Brüder Gonzata mit der Jahrzahl 1508 an den vier Bronzestatuen von Aposteln über der hintern Balustrade des d

[1]) Die Gruppe in S. Maria della Rosa zu Ferrara, die man dem Alfonso zuschreibt, haben wir oben S. 635, d dem Mazzoni zugewiesen. Sonst gilt in Ferrara die Reliefhalbfigur *
einer Madonna in S. Giov. Battista (die ich nicht kenne) als sein Werk, ebenso die Büste **
des heil. Hyacinth in S. Domenico, 5. Cap. links, ohne Zweifel das naturalistische Porträt irgend eines ausdrucksvollen Mönchskopfes.

[2]) Von demselben da Grado könnte wohl auch die Statue des h. Agapitus über dem Altar †
rechts in der Crypta des Domes herrühren.

Domchors; magere, unsicher gestellte, aber im Detail sehr sorgfältige a Figuren. (Der dahinter aufgestellte Marmortabernakel ist eine geringe Arbeit des XV. Jahrh.) Mit Begarelli haben weder da Grado noch die Gonzaten etwas gemein.

Ob der Marcus a Grate, welcher den geschundenen S. Bartholo- b mäus im Chorumgang des Domes von Mailand fertigte, ein Sohn des Gio. Francesco war, lassen wir dahingestellt. Der Kunstgeist der zweiten Hälfte des Jahrh. kehrt uns in dieser steifen Bravourarbeit seine widerlichste Seite zu.

Von einem der trefflichsten Lombarden der goldenen Zeit, Agostino Busti, genannt Bambaja, weiss ich nur soviel zu sagen, dass Fragmente seiner Hauptarbeit, des Denkmals des Feldherrn c Gaston de Foix, in der Ambrosiana und in der Brera zu Mailand aufbewahrt sein sollen.

Doch es ist Zeit, auf den bedeutendsten Schüler des Andrea Sansovino zu kommen, auf Jacopo Tatti aus Florenz (1479—1570), der von seiner nahen und vertrauten Beziehung zu dem grossen Meister insgemein Jacopo Sansovino genannt wird. Allerdings lernen wir ihn fast nur durch Werke aus der zweiten Hälfte seines langen Lebens kennen, da er als eine der ersten künstlerischen Grossmächte Venedigs (S. 324) eine grosse Anzahl baulicher und plastischer Werke schuf und eine beträchtliche Schule um sich hatte. Doch ist aus seiner frühern römischen Zeit die sitzende Statue der Madonna mit dem d Kinde in S. Agostino zu Rom vorhanden (neben dem Hauptportal), eine Arbeit, in welcher er sich dem Andrea etwa auf die Weise Lorenzetto's nähert, mit regem Schönheitsgefühl noch ohne volles Lebensgefühl, wie der Vergleich mit der nahen Gruppe Andrea's zeigen mag. — Vollkommen lebendig und von sehr schöner Bildung, aber gesucht in e der Stellung erscheint dann seine Statue des Apostels Jacobus d. ä. im Dom von Florenz (Nische am Pfeiler links gegen die Kuppel). — Zu f diesen frühern Werken mag auch der heil. Antonius von Padua in

S. Petronio zu Bologna (9. Cap. rechts) zu rechnen sein, — endlich der köstliche Bacchus in den Uffizien (Ende des 2. Ganges). Ju- a belnd schreitet er aus, die Schale hoch aufhebend und anlachend, in der andern Hand eine Traube, an welcher ein kleiner Panisk nascht. Der Bacchus des Michelangelo steht zur Vergleichung in der Nähe; an lebendiger Durchbildung der Einzelform ist er dem Jacopo's weit überlegen; wer möchte aber nicht viel lieber die Arbeit Jacopo's erdacht haben als die Michelangelo's? — ich spreche von Unbetheiligten, denn die Künstler würden für letztern stimmen, weil sie mit seinen Mitteln etwas Anderes anzufangen gedächten. (Der dritte dortige Bacchus, eine kleinere Figur auf einem Fässchen stehend, ist b aus derselben Zeit, aber von keinem der Sansovino.)

In seinen venezianischen Arbeiten erscheint Jacopo sehr ungleich; Einzelnes ist unbegreiflich schwach, Anderes dagegen verräth eine tüchtige selbständige Weiterbildung des vom Lehrer Überkommenen. Zwar neigt sich Jacopo bisweilen ebenso in das Allgemeine, wie die meisten Nachfolger Andrea's, der seine schöne subjective Wärme auf Niemanden vererben konnte; allein Jacopo ist nur wenig befangen von den Manieren der römischen Malerschule, auch nicht wesentlich von der Einwirkung Michelangelo's, die erst bei seinen Schülern hie und da hervortritt; er war desshalb im Stande, nebst seiner Schule in Venedig eine Art Nachblüthe der grossen Kunstzeit aufrecht zu halten, die mit der Nachblüthe der Malerei (durch Paolo Veronese, Tintoretto etc.) parallel geht und Jahrzehnte über seinen Tod hinaus dauert.

Bei ihm wie bei den Schülern sind nicht die Linien, überhaupt nicht das Bewusstsein der höhern plastischen Gesetze die starke Seite; ihre Grösse liegt, wie bei den Malern, in einer gewissen freien Lebensfülle, welche über den Naturalismus des Details hinaus ist; sie liegt in der Darstellung einer ruhigen, in sich selbst (ohne erzwungen interessante Motive) bedeutenden Existenz. Ihre Arbeiten können von sehr unstatuarischer Anlage und doch im Styl ergreifend sein; von allen Zeitgenossen sind diese Venezianer am wenigsten conventionell in der Ausführung und am wenigsten affectirt in der Anlage. Hierin liegt wenigstens ein grosses negatives Verdienst Sansovino's; er ist der unbefangenste unter den Meistern der Zeit von 1530—70.

Für sein schönstes Werk in Venedig glaube ich die Statue der
a Hoffnung am Dogengrab Venier († 1556) zu S. Salvatore halten
zu müssen (nach dem 2. Altar rechts). Die plastisch vortreffliche,
leichte Haltung, die nicht ideale, aber venezianische Schönheit des
Kopfes, der ruhig gefasste Ausdruck lässt gewisse Spielereien in Haarputz und Gewandung wohl vergessen. (Thorwaldsen ist bei einer der
allegorischen Statuen am Grabmal Pius VII. auf ein ganz ähnliches
Motiv gerathen.) — Aber wie viel geringer ist das Gegenstück, die
Caritas, mit ihren hart manierirten Putten! (Das Lunettenrelief von
anderer Hand.)

b Von mythologischen Gegenständen enthält die Loggia am Fuss
des Campanile di S. Marco das Beste (um 1540). Die Bronzestatuen
des Friedens, des Apoll, Mercur und der Pallas sind zwar, die erstgenannte ausgenommen, im Motiv etwas gesucht, aber von schöner
Bildung, namentlich was die Köpfe (zumal des Mercur und der Pax)
betrifft. Ganz vorzüglich sind dann einzelne der kleinen Reliefdarstellungen am Sockel, die zu den so seltenen wahrhaft naiven Kunstwerken mythologischen Inhalts gehören. (Die obern Reliefs und die
Figuren in den Bogenfüllungen gelten als Schülerarbeit.)

Übrigens ist Jacopo auch sonst im Relief am glücklichsten, wenn
es sich um einzeln eingerahmte Figuren handelt. Man findet hinten
c im Chor von S. Marco die berühmte kleine Bronzethür, welche
in die Sacristei führt, und welche den Meister zwanzig Jahre lang
beschäftigt haben soll; ihre beiden grössern Reliefs (Christi Tod und
Auferstehung) können bei vielem Geist doch im Styl z. B. nicht neben
Tribolo aufkommen, während die Einzelfiguren der Propheten in den
horizontalen und senkrechten Einfassungen völlig genügen und zum
Theil von hoher Vortrefflichkeit sind. (Was von der Bildnissähnlichkeit der vortretenden Köpfe in den Ecken mit Tizian, Pietro Aretino
und S. selber gesagt wird, ist nicht ganz zuverlässig.) — Ebenso fehlt
d es den sechs bronzenen Reliefs mit den Wundern des heil. Marcus
(rechts und links vom Eingang des Chores an der Brustwehr zweier
Balustraden) zwar nicht an geistvollem und energischem Ausdruck
der Thatsachen, wohl aber an dem wahren Mass, welches diese Gattung beherrschen muss. — An dem Altar im Hintergrunde des Chores
e ist das kleine Sacramentsthürchen mit dem von Engeln umschwebten

Erlöser wiederum eine nicht alltägliche Composition; man wird aber vielleicht die beiden einzelnen marmornen Engel auf den Seiten vorziehen.

Derselbe Chor enthält auch noch die einzige Arbeit, in welcher S. dem übermächtigen Einfluss Michelangelo's einen kenntlichen Tribut bezahlt hat, nämlich die sitzenden Bronzestatuetten der vier Evangelisten auf dem Geländer zunächst vor dem Hochaltar. (Die vier Kirchenlehrer sind von einem Spätern hinzugearbeitet.) Man wird ohne Schwierigkeit den „Moses" Michelangelo's als ihr Vorbild erkennen, aber auch gestehen, dass sie von allen Nachahmungen die freiste und eigenthümlichste sind. a

Im Dogenpalast empfängt uns Sansovin mit den beiden Colossalstatuen des Mars und Neptun, von welchen die Riesentreppe ihren Namen hat. Ihre unschöne Stellung, zumal beim Anblick von vorn, fällt schneller in die Augen als ihre guten Eigenschaften, welche erst demjenigen ganz klar werden, welcher sie in Gedanken mit den gleichzeitigen Trivialitäten eines Bandinelli vergleicht. Sie sind vor Allem noch anspruchlos und mit Überzeugung geschaffen, ohne gewaltsame Motive und erborgte Musculatur; es sind noch echte, unmittelbare Werke der Renaissance, eigene, wenn auch nicht vollkommene Idealtypen eines schöpfungsfähigen Künstlers, der selbst mangelhafte Motive durch grossartige Behandlung zu heben wusste. b

Ein anderes bedeutendes Werk ist die thönerne vergoldete Madonna im Innern der Loggia des Marcusthurmes; sie ermuthigt den unten hingeschmiegten kleinen Johannes durch Streicheln seines Haares, sich dem segnenden Christuskinde zu nähern. Verkleistert, bestäubt, verstümmelt und von jeher etwas manierirt in den Formen, ist die Gruppe doch immer von einem liebenswürdigen Gedanken belebt. — (Durchaus schlecht: die Madonna in der Capelle des Dogenpalastes.) c d

Als tüchtiges monumental aufgefasstes Porträt ist die eherne sitzende Statue des Gelehrten Thomas von Ravenna über dem Portal von S. Giulian etwa mit Tintoretto in Parallele zu setzen. e

In welche Periode endlich gehört der Johannes über dem Taufbecken in den Frari (Cap. S. Pietro, links)? Unplastisch componirt, f

aber fleissig, naiv und vom zartesten Gemüthsausdruck sieht das Werk aus, als hätte Sansovin es noch von Rom her mitgebracht.

Wen Sansovino von der ältern venezian. Schule noch in Thätigkeit antraf, wissen wir nicht; es scheint eher, dass seine Anstellung mit dem Auslöschen jener zusammenhing. Es mögen um 1530 auch andere Schüler des ältern Andrea Sansovino in Venedig gelebt haben;
a von einem solchen sind wohl die drei Reliefs der Verkündigung, Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige in der kleinen sechseckigen Capelle bei S. Micchele. Bei einer nicht besonders geschickten Anordnung (sodass man z. B. nicht an Triboio denken kann) sind sie vielleicht das Holdeste und Süsseste, was Venedig in Marmor darbietet, von einem Reiz der Formen und einem Seelenausdruck in Zügen und Geberden, der Entzücken erregt. — Gewiss war damals auch Guglielmo Bergamasco noch in Thätigkeit, der 1530 eben diese Capelle baute. Sollte er etwa der Urheber der drei Reliefs
b sein? die einzige bekannte Statue von ihm, eine heil. Magdalena auf dem Altar der ersten Capelle rechts vom Chor in S. Giovanni e Paolo, würde mit ihrer reichen und süssen Schönheit, selbst mit ihrem bauschigen und doch nicht unplastischen Gewande zu diesen Arbeiten wohl passen. (Die übrigen Sculpturen des betreffenden Altars eine zum Theil gute Schularbeit der Lombardi.)

Jedenfalls gewann Jacopo S. einen Einfluss, der alle Übrigen in Schatten stellte und fast ausschliesslich um ihn eine Schule versammelte. Bei einem Bau von so grossem plastischem Reichthum wie
c die Biblioteca ergab sich, scheint es, die Sache von selbst; ausdrücklich werden Tommaso Lombardo (vielleicht ein Verwandter der ältern Lombardi), Girolamo Lombardo, Danese Cataneo und Alessandro Vittoria als ausführende Schüler genannt. Ich glaube, diejenigen Sculpturen, welche noch unter unmittelbarer Aufsicht und Theilnahme des Meisters zu Stande kamen, finden sich hauptsächlich an der Schmalseite gegen die Riva und etwa an dem ersten Drittel der Seite gegen die Piazzetta. Hier haben die Reliefs in den Bogen, die Flussgötter in den Füllungen des untern, die Göttinnen in denjenigen des obern Geschosses die schönste und kräftigste Bildung. (Bei den Flussgöttern ist anzuerkennen, dass sie von

den entsprechenden bronzefarbenen Figuren in der Sistina fast ganz unabhängig erscheinen.) Die beiden Karyatiden, welche die Thür tra- a gen, sind von Vittoria. — Von den Reliefs in den Bogen sind auch wieder die Felder mit einzelnen Figuren die glücklichsten.

Zwei frühe Schüler Sansovins scheinen Tiziano Minio von Padua und Desiderio von Florenz gewesen zu sein, welche den ehernen Deckel des Taufbeckens in S. Marco verfertigten. Die er- b zählenden Reliefs sind in der Composition vom Besten der ganzen Schule, den Meister selbst nicht ausgenommen. (Die Statue des Täufers später, 1565, von Franc. Segala.) — Minio's Statuen zweier c heiligen Bischöfe hinter dem Hochaltar des Santo in Padua sind bei ihrer jetzigen Aufstellung so viel als unsichtbar.

Unter allen Schülern aber ist Girolamo Campagna der bedeutendste und überhaupt einer von den sehr wenigen Bildhauern, welche noch nach der Mitte des XVI. Jahrh. eine naive Liebenswürdigkeit beibehielten. — In S. Giuliano zu Venedig (Cap. links d vom Chor) sieht man sein Hochrelief des todten Christus mit zwei Engeln; die Linien sind nicht mustergültig, die Gewandung schon etwas manierirt, aber Ausdruck und Bildung sehr edel und schön. — In S. Giorgio maggiore ist die bronzene Hochaltargruppe von ihm; e die vier Evangelisten tragen halbknieend eine grosse Weltkugel, auf welcher der Erlöser steht. Eher als Evangelisten hätten dämonische Naturmächte, Engel u. dgl. für diese Stellung gepasst, auch kann die lebendige Behandlung und die würdige Bildung der Köpfe nicht ganz vergessen machen, dass es dem Künstler etwas zu sehr um plastisch interessante Motive des Tragens zu thun war; aber der Salvator ist einfach und ganz grossartig.

Seine einzeln stehenden Statuen muss man nie streng nach den Linien, sondern nach dem Ausdruck und nach dem Lebensgefühl beurtheilen, wie diess von den gleichzeitigen venez. Malern in noch viel weiterm Sinne gilt. Seine Bronzestatuen des heil. Marcus und f des heil. Franciscus, welche nach dem Gekreuzigten emporschauen (auf dem Hochaltar des Redentore), sind innerhalb dieser Grenzen vortrefflich, zumal der so schön und schmerzlich begeisterte Marcus; in dem Gekreuzigten bemerkt man bei einer guten und gemässigten

(weder allzumagern noch hässlichen) Bildung eine etwas zu starke
Andeutung des schon eingetretenen Todes durch das Vorhängen der
a linken Schulter[1]. — Neben dem Hochaltar von S. Tommaso: die
Statuen des Petrus und Thomas, mit würdigen Köpfen. — In S. Ma-
b ria de' miracoli, vor der Balustrade: S. Franz und S. Clara, ersterer
vielleicht ein frühes Jugendwerk.

Campagna's Madonnenstatuen genügen weniger; ihre Haltung und
Kopfbildung erinnert zu sehr an Paolo Veronese, um ein hohes Da-
c sein ausdrücken zu können. An derjenigen in S. Salvatore (2. Altar
rechts) sitzt das Kind hübsch leicht auf den Händen der Mutter, und
auch die beiden Putten, die sich unten an ihr Kleid halten, sind glück-
d lich hinzugeordnet; dagegen erscheint die in S. Giorgio maggiore
(2. Altar links) durchaus wie ein spätes und schwaches Werk. Eine
e hübsche aber wenig bezeugte Madonna in der Abbazia, Cap. hinter
f der Sacristei. In C.'s Vaterstadt Verona steht eine Madonna von ihm
an der Ecke des Obergeschosses der Casa de' Mercanti.

Von dem Lieblingsgegenstand der venezian. Sculptur (wie der
Bacchus es bei den Florentinern war), dem heil. Sebastian, hat Cam-
g pagna am Hochaltar von S. Lorenzo wenigstens eine gute Darstellung
geliefert, mit dem Ausdruck des Schmerzes ohne Affectation.

Wie schön und tüchtig er sonstige Aktfiguren zu behandeln wusste,
h zeigt der colossale Atlant oder Cyclop im untern Gang der Zecca.
Das höchst affectirte Gegenstück des Tiziano Aspetti spricht lauter
zu Campagna's Gunsten, als Worte es könnten. — Im Dogenpalast
i stehen auf dem Kamin der Sala del Collegio seine hübschen und le-
bendigen Statuetten des Mercur und Hercules. (Geringer die 3 Statuen
k über der einen Thür der Sala delle 4 porte.)

l In der Scuola di S. Rocco ist bei der Statue des Heiligen (un-
tere Halle) das unerlässliche Vorzeigen der Schenkelwunde glücklich
als dasjenige Wendungsmotiv benützt, um welches die damalige Sculp-
tur so oft in Verlegenheit ist. Im obern Saal sind die Statuen neben
dem Altar — Johannes d. T. und wiederum ein S. Sebastian — von
geringerem Interesse als die beiden (unvollendeten) sitzenden Prophe-

---

*1) Die kleinen Statuetten dieses Altars sind späte, aber für den berninischen Styl recht glückliche Schöpfungen des Bolognesen Mazza, vom Jahre 1679.

ten an den Ecken der Balustrade; hier wirkt Michelangelo ein, aber noch nicht durch den Moses, sondern durch die Figuren der Sistina. — Die beiden Bronzestatuen des Hochaltars in S. Stefano werden a vielleicht mit Unrecht dem C. zugeschrieben; die beiden marmornen Statuen in S. Giovanni e Paolo (hinten am Altartabernakel der Ca- b pella del Rosario) sind offenbar im Missmuth über die ungünstige Aufstellung geschaffen. Auch die heil. Justina über dem Thorgiebel c des Arsenals scheint ein geringeres Werk zu sein.

An Porträtstatuen ist von C. ein Jugendwerk, der Doge Loredan d auf dessen Grab im Chor von S. Giovanni e Paolo erhalten, und eine treffliche Grabfigur seiner reifsten Zeit, der schlummernde Doge Ci- e cogna († 1595) in der Jesuitenkirche links vom Chor.

Von wem ist endlich der schöne Christuskopf in S. Pantaleone f (2. Cap. rechts)? Ich glaube, dass von den Spätern nur Campagna fähig war, die edelste Inspiration eines Giov. Bellini und Tizian so in sich aufzunehmen. Und eine Arbeit der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts wird die Büste doch sein.

Endlich möchte wohl die Annunziata (in zwei aus der Wand vor- g tretenden Bronzefiguren) am Pal. del Consiglio zu Verona ein schönes frühes Werk des Meisters sein, etwa aus der Zeit des Reliefs von S. Giuliano; Gabriel gleicht den Engeln des letztern, und die Madonna, obwohl zu Vermeidung der Profilsilhouette etwas sonderbar gewendet, ist die schönste weibliche Figur, die C. gebildet haben mag.

Von Thomas von Lugano, bekannt unter dem Namen Tommaso Lombardo, sollen eine Anzahl von Statuen auf dem Dache h der Biblioteca gearbeitet sein. Der S. Hieronymus in S. Salvatore i (2. Alt. links) giebt vielleicht als schwaches und spätes Werk keinen sichern Anhaltspunkt. (Nach Andern von Jacopo Colonna.)

Danese Cattaneo scheint ausser J. Sansovino auch andere Florentiner gekannt zu haben; wenigstens sind die Statuen am k Dogengrab Loredan (1572) bei einer gewissen äusserlichen Süssigkeit von demselben unvenezianischen Geist der Lüge und Affectation beseelt, der die unwahren Arbeiten eines Ammanati beherrscht. (Die Porträtstatue, wie gesagt, von Campagna, und früher gearbeitet als der

a Rest; der Doge starb schon 1525.) — Weniger manierirt die Statuen des ersten Altars rechts in S. Anastasia zu Verona.

Ammanati selbst war übrigens eine Zeitlang J. Sansovino's Schüler gewesen und hatte z. B. in Padua gearbeitet (wovon unten).

Am stärksten repräsentirt von allen Schülern ist Alessandro Vittoria († 1605). Im günstigen Falle dem Campagna beinahe gewachsen, hat er doch nirgends die Seele desselben. Er producirte leicht und machte sich mit den Hauptmotiven keine grosse Mühe, während Campagna wenigstens gerne plastisch rein gestaltet hätte. Sein an-
b genehmstes Werk ist wohl sein eigenes Grabmal in S. Zaccaria (Ende des linken Seitenschiffes), eine vortreffliche Büste zwischen den Allegorien der Scultura und Architettura, oben im Giebel eine Ruhmesgöt-
c tin, echt venezianische Figuren. Auch die Statue des Propheten über der Hauptthür ist schön und würdig. — Sein bester bewegter Akt ist
d der S. Sebastian in S. Salvatore (3. Alt. links, als Gegenstück eines
e geringen S. Rochus), seine sorgfältigste Anatomiefigur der S. Hiero-
f nymus in den Frari (3. Alt. rechts). Auch S. Catharina und Daniel auf dem Löwen, in S. Giulian, sind wenigstens resolut behandelt.
g Geringer und zum Theil sehr manierirt: die Arbeiten im Dogenpalast
h (Sala dell' anticollegio, Thürgiebel), an der Biblioteca (die zwei Karya-
i tiden der Thür), in S. Giovanni e Paolo (Mehreres), in der Abbazia
k (zwei grosse Apostelstatuen), in S. Giorgio maggiore, in S. Francesco della Vigna (2. Cap. links) u. a. a. O. Auch an dem sehr überfüllten
l Grabmal Contareno († 1553) im Santo zu Padua (am ersten Pfeiler links) sind mehrere Figuren von ihm.

Ein leidlicher Nachahmer des Vittoria, Franc. Terilli, hat
m die Statuetten des Christus und Johannes über den beiden Weihbecken des Redentore mit vielem Fleiss gearbeitet.

Tiziano Aspetti († 1607) steht wieder um eine grosse Stufe niedriger und nähert sich den schlimmsten Manieren der florenti-
n nischen Schule. Sein Moses und Paulus, grosse Erzbilder, verunzieren Palladio's Fassade von S. Francesco della Vigna, seine beiden Engel

den Altar der ersten Cap. links. Sein schlechter Atlant in der Bibliotheca wurde schon erwähnt; etwas besser sind die Tragfiguren des Kamins in der Sala dell' Anticollegio des Dogenpalastes. Im Santo zu Padua ist mit Ausnahme des Christus auf dem Weihbecken lauter geringe Arbeit von A. in grosser Menge vorhanden.

Den Ausgang der Schule macht Giulio dal Moro, schwächlicher und gewissenhafter als Aspetti. Das Geniessbarste von ihm sind wohl die Sculpturen der einen Thür der Sala delle quattro porte im Dogenpalast und die drei Altarstatuen in S. Stefano (Cap. rechts im Chor). Seine grossen Statuen des Laurentius und Hieronymus am Grabmal Priuli in S. Salvatore (nach dem ersten Altar links) sind sehr manierirt, und ebenso die mehrfach vorkommenden Statuen des Auferstandenen, wovon z. B. eine in derselben Kirche (nach dem ersten Altar rechts).

Es braucht kaum wiederholt zu werden, dass auch diese Schule, wo ihr Ideales nicht genügt, den Blick durch eine Menge vortrefflicher Porträtbüsten entschädigt; sie holt damit ein, was das XV. Jahrh. in Venedig mehr als in Florenz versäumt hatte. Die Auffassung ist bisweilen so grossartig frei wie in den tizianischen Bildnissen. Künstlernamen werden dabei seltener genannt als bei den Statuen heiligen oder allegorischen Inhaltes.

Mit dem XVII. Jahrh. tritt in der venezian. Sculptur dieselbe vollkommene Erschlaffung ein, wie in der Malerei nach dem Absterben der Bassano und Tintoretto. Was von da bis zum Eindringen des berninischen Styles geschaffen wurde, ist kaum des Ansehens werth und auch dieser letztere Styl hat von seinen achtbarern Schöpfungen fast nichts in Venedig hinterlassen.

Zum Schluss muss hier im Zusammenhang von den neun grossen Reliefs die Rede sein, welche die Wände der Antoniuscapelle im Santo zu Padua bedecken. Die Aufgabe war eine der ungünstigsten, die sich denken liessen: (mit Ausnahme des ersten Reliefs) lauter Wunder, d. h. sinnliche Wirkungen aus einer plastisch unsichtbaren

Ursache, nämlich dem Machtwort, dem Dasein, dem Gebet, höchstens dem Gestus des Heiligen. Für die andächtige Menge, welche diese Stätte besucht und die Stirn an die Rückseite des Heiligensarges zu drücken pflegt, ist allerdings über diesen Causalzusammenhang kein Zweifel vorhanden; sie verstand und versteht diese Reliefs, die für sie geschaffen sind, vollkommen, würde aber vielleicht doch bemalte Thongruppen in der Art Mazzoni's (S. 635) noch sprechender finden, als den idealen Styl, durch welchen die Künstler mit namenloser Anstrengung diese Historien veredelt haben.

Die allmählige Bestellung und Ausführung hat in geschichtlicher Beziehung einiges Dunkle. Jedenfalls wollten die Besteller von allem Anfang an nur Grosses und Bedeutendes. Wenn das erste Relief (die
a Aufnahme des Heiligen in den Orden), von Antonio Minelli, in der That schon 1512 gearbeitet ist, so hätte man sich gleich zuerst an einen vorzüglichen wahrscheinlich florentinischen Mitstrebenden des ältern Andrea Sansovino gewandt; es ist eines der edelsten und geniessbarsten der ganzen Reihe. Um dieselbe Zeit scheinen — mit Übergehung des Riccio und seiner localen Schule — die Brüder Antonio und Tullio Lombardi, wahrscheinlich als alte und anerkannte Häupter der venezianischen Sculptur in Anspruch genommen
b worden zu sein; sie lieferten das sechste, siebente und neunte Relief (vgl. S. 627, c, d) und gaben wahrscheinlich die architektonischen Hintergründe mit Stadtansichten auch für alle übrigen an. (Diess ist zu vermuthen nach Tullio's Relief an der Scuola di S. Marco.) Auf dem sechsten steht die Jahrzahl 1525.

Darauf trat Jacopo Sansovino mit mehrern seiner Schüler
c ein. Sein eigenes Relief, das vierte (Wiedererweckung der Selbstmörderin) ist auffallend manierirt; welche Epoche seines Lebens dafür verantwortlich sein mag, ist schwer zu sagen; ein Schüler Andrea's hätte überhaupt nie solche Körper und Köpfe bilden dürfen, wie hier
d mehrere vorkommen. Dagegen ist Campagna im dritten Relief (Erweckung des todten Jünglings) auf seiner vollen Höhe; die nackte Halbfigur höchst edel gebildet und entwickelt, die Linien des Ganzen harmonisch, alles Einzelne sehr gediegen. — Einen andern schon mehr
e manierirten Schüler Jacopo S.'s erkennt man dann im zweiten Relief (Ermordung der Frau), welches einem gew. Paolo Stella oder

Giov. Maria Padovano beigelegt wird. — Das fünfte (Er- a
weckung des jungen Parrasio) und das achte (das Wunder mit dem b
Glase) sind für Danese Cattaneo, dem sie von Einigen zuge-
schrieben werden, wohl zu gut und zu wenig affectirt, wesshalb andere
sonst wenig bekannte Namen (Paolo Peluca, Giov. Minio etc.)
eher etwas für sich haben möchten.

Alles zusammengenommen, ist die Reihenfolge durch eine grössere Einheit des Styles, der Erzählungsweise und Detailbehandlung verbunden, als man bei einer Hervorbringung so Vieler irgend erwarten dürfte. Sie ist ein Denkmal der höchsten Anstrengung der neuern Sculptur in der Gattung des erzählenden Reliefs, welches in der besten dieser Tafeln so massvoll und rein zur Erscheinung kömmt, wie in wenigen Denkmälern seit dem Zerfall der römischen Kunst. Das übertriebene, grimassirende Pathos der alten Lombarden ist bis auf vereinzelte Spuren (im 2., 5., selbst im 4.) überwunden durch eine ideale und ganz lebendige Behandlung.

Neapel, dessen Schicksale gerade zu Anfang des XVI. Jahrh.
sehr bewegt waren, verdankt vielleicht seine wenigen ganz ausge-
zeichneten Sculpturen nicht inländischen Kräften. — Den stärksten
Sonnenblick der rafaelischen Zeit glaube ich hier zu erkennen in einem
bescheidenen Grabmal der Cap. Carafa in S. Domenico mag- c
giore (zunächst rechts vom Hauptportal), mit dem Datum 1513. Über
dem Sarcophag, zu beiden Seiten eines Profilmedaillons des Verstor-
benen, sitzen zwei klagende Frauen, welche Andrea Sansovino's
würdig wären. — Den schönen frühern Arbeiten Michelangelo's d
nähert sich eine Statue der Madonna als Schützerin der Seelen im
Fegfeuer, in S. Giovanni a Carbonara.

Der einheimischen Schule, die um diese Zeit mit Giovanni da Nola zu Kräften kam, haben wir oben (S. 247) einen wesentlich decorativen Werth zugewiesen. Giovanni selbst zeigt weder ein tiefes, durchgehendes Lebensgefühl (so naturalistisch er sein kann) noch ein durchgebildetes Bewusstsein von den Grenzen und Gesetzen seiner Kunst, allein die allgemeine Höhe hebt auch ihn oft über das Ge-

wöhnliche, und die Versuche in stets neuen Motiven geben seinen Grabmälern zumal einen originellen Anschein.

a Als Denkmal der ganzen Schule kann die runde Cap. der Caraccioli di Vico in S. Giovanni a Carbonara gelten, voll von Statuen und Reliefs; von dem Spanier Plata ist die (vielleicht beste) Figur des Galeazzo Caracciolo. — Ein anderes grosses Werk der b Schule ist das Grabmal des berühmten Pietro di Toledo, hinten im Chor von S. Giacomo degli Spagnuoli; als Ganzes dem Grabmal Franz I in S. Denis, und zwar nicht glücklich nachgebildet, in der Ausführung reich und sorgfältig; der Statthalter und seine Gemahlin knieen auf einem ungeheuern Sarcophag hinter Betpulten; auf den Ecken des noch grössern, peinlich decorirten Untersatzes stehen c vier allegorische Figuren. — Von den Grabmälern Giovanni's in S. Severino ist dasjenige eines sechsjährigen Knaben, Andrea Cicara, zu- d nächst vor der Sacristei am schönsten gedacht; — die drei der vergifteten Brüder Sanseverino (1516, eine der frühsten Arbeiten) in der Cap. rechts vom Chor wunderlich einförmig, indem die Dreie fast in gleicher Stellung auf ihren Sarcophagen sitzen. — Als das beste Re- e lief des Meisters gilt eine Grablegung in S. Maria delle Grazie bei den Incurabili (in einer Capelle links). — Schularbeiten in vielen Kirchen f z. B. in S. Domenico magg., 3. Cap. links, das für die damalige Allegorik bezeichnende Grab eines gewissen Rota, der in Rom und Florenz Beamter gewesen, und dem desshalb Arno und Tiber Lorbeer- g kränze reichen müssen. — Die Altäre des Giovanni und seines Rivalen Girolamo Santa Croce zu beiden Seiten der Thür in Monteoliveto sind im Styl kaum zu unterscheiden. (Derjenige des letztern ist kenntlich am S. Petrus.)

Durchgängig das Beste sind, wie in so manchen Schulen, wo das Ideale nicht rein und ohne Affectation zu Tage dringen konnte, die Bildnisse der Mausoleen, sowohl Büsten als Statuen. Neapel besitzt daran einen reichen Schatz auch aus dieser Zeit; ein Marmorvolk von Kriegern und Staatsmännern, wie vielleicht nur Venedig ein zweites aufweist.

Wir gelangen zu demjenigen grossen Genius, in dessen Hand Tod und Leben der Sculptur gegeben war, zu Michel Angelo Buo-

narroti (1474—1563). Er sagte von sich selbst, einmal er sei kein Maler, ein anderes Mal die Baukunst sei nicht seine Sache, dagegen bekannte er sich zu allen Zeiten als Bildhauer und nannte die Sculptur (wenigstens im Vergleich mit der Malerei) die erste Kunst: „Es war ihm nur dann wohl, wenn er den Meissel in den Händen hatte.“

Seine Anstrengungen, dieses fest erkannten Berufes Herr zu werden, waren ungeheuer. Es ist keine blosse Phrase, wenn behauptet wird, er habe zwölf Jahre auf das Studium der Anatomie verwandt; seine Werke zeigen ein Ringen und Streben wie die keines Andern nach immer grösserer schöpferischer Freiheit.

Der erste Anlauf, welchen Michelangelo nahm, war über alle Massen herrlich. In den Räumen des Palazzo Buonarroti zu a
Florenz (Via Ghibellina N. 7588), welche von dem jüngern, als Dichter berühmten Michelangelo B. dem Andenken und den Reliquien des grossen Oheims geweiht worden sind[1]), wird ein Relief aufbewahrt, welches dieser in seinem siebzehnten Jahr verfertigte: „Hercules im Kamf gegen die Centauren“, d. h. ein Handgemenge nackter Figuren, unter welchen auch Centauren vorkommen. Obwohl im Geiste des überreichen römischen Reliefs gedacht, enthält es doch Motive von griechischer Art und Lebendigkeit, Wendungen von Körpern, welche den bedeutendsten momentanen Ausdruck mit der schönsten Form verbinden; dass in dem Menschenknäul vor der mittlern Figur das Mass überschritten wird, geschieht doch nicht auf Kosten der Deutlichkeit und lässt sich durch die Jugend des Künstlers entschuldigen. Vielleicht noch früher ist das Flachrelief einer säugenden Madonna b
im Profil (ebendort) gearbeitet; eine der ersten Arbeiten, welche aus dem Realismus des XV. Jahrh. ganz entschieden hinausgehen in den rein idealen Styl.

Wie vollkommen liebenswürdig wusste Michelangelo damals zu bilden! An der Arca di S. Domenico in der Kirche dieses Hei- c
ligen zu Bologna ist von ihm der eine knieende Engel mit dem Candelaber (derjenige links vom Beschauer); ein so hold jugendliches Köpfchen, wie es damals nur Lionardo da Vinci zu bilden im Stande gewesen wäre. Den schweren Gewandstoff, der zu einer lebensgrossen

[1]) Sichtbar jeden Donnerstag.

Figur richtig passen würde, und die unverhältnissmässigen Haar-
locken nimmt man hier dem Künstler so gerne als Unbesonnenheiten
a eines Anfängers hin. — (Auch die Statuette des heil. Bischofs Petro-
nius, eine von den vieren zunächst über dem Sarcophag, ist von ihm,
aber unmöglich aus derselben Zeit, wie schon das manierirte Gewand
zeigt.)

Das letzte Werk dieser frühen Periode (1499) des Meisters ist die
b Gruppe der Pietà in S. Peter zu Rom (erste Capelle rechts; die
Aufstellung im kläglichsten Licht macht die Vergleichung der Gyps-
abgüsse nothwendig, deren ich aber keinen öffentlich aufgestellten
kenne). Dieser Gegenstand war bisher unzählige Male gemeisselt und gemalt worden, oft mit sehr tiefem und innigem Ausdruck, nur liegt insgemein der Leichnam Christi so auf den Knieen der Madonna, dass das Auge sich abwenden möchte. Hier zuerst in der ganzen neuern Sculptur kann wieder von einer Gruppe im höchsten Sinne die Rede sein; der Leichnam ist überaus edel gelegt und bildet mit Gestalt und Bewegung der ganz bekleideten Madonna das wunderbarste Ganze. Die Formen sind anatomisch noch nicht ganz durchgebildet, die Köpfe aber von einer reinen Schönheit, welche Michelangelo später nie wieder erreicht hat[1]. — (Etwa aus derselben Zeit die Madonna in Notre Dame zu Brügge.)

Wie verhielt sich nun Michelangelo's Geist, als er seiner reifen Epoche und seiner grossen Stellung entgegenging, zu den Aufgaben, welche seine Zeit ihm bot? Bei weitem die meisten waren kirchlicher Art, oder mussten doch zu einer kirchlichen Umgebung passen. Die freie Altargruppe begann eben erst als Gattung zu gelten; man erinnere sich der Capelle Zeno in S. Marco zu Venedig (1505) und ähnlicher Arbeiten. Die Nischen der Kirchenfassaden füllten sich nur sparsam mit Statuen, die der Pfeiler im Innern etwas häufiger. Was

[1]) Das Werk wurde öfter in Marmor und Erz copirt. Schon Luca Signorelli malte davon jene freie Abbildung grau in grau, welche neuerlich im römischen Leihhause wieder aufgetaucht ist; wahrscheinlich dachte er nicht daran, dass man dereinst Michelangelo's Gruppe für eine Copie nach seinem Gemälde halten würde, wie schon geschehen ist.

sonst übrig blieb, waren Grabmäler, deren Allegorien das einzige ganz freie Element der damaligen Suclptur heissen konnten. Denn grosse Sculpturwerke mythologischen Inhalts waren noch ein seltener Luxus, der ausserhalb Florenz einstweilen kaum vorkam.

Michelangelo aber war stärker als je ein Künstler von dem Drange bewegt, alle irgend denkbaren und mit den höhern Stylgesetzen vereinbaren Momente der lebendigen, vorzüglich der nackten Menschengestalt aus sich heraus zu schaffen. Er ist in dieser Beziehung das gerade Gegentheil der Alten, welche ihre Motive langsam reiften und ein halbes Jahrtausend hindurch nachbildeten; er sucht stets neue Möglichkeiten zu erschöpfen und kann desshalb der moderne Künstler in vorzugsweisem Sinne heissen. Seine Phantasie ist nicht gehütet und eingeschränkt durch einen altehrwürdigen Mythus; seine wenigen biblischen Figuren gestaltet er rein nach künstlicher Inspiration und seine Allegorien erfindet er mit erstaunlicher Keckheit. Das Lebensmotiv, das ihn beschäftigt, hat oft mit dem geschichtlichen Charakter, den es beseelen soll, gar keine innere Berührung — selbst in den Propheten und Sibyllen der Sistina nicht immer.

Und welcher Art ist das Leben, das er darstellt? Es sind in ihm zwei streitende Geister; der eine möchte durch rastlose anatomische Studien alle Ursachen und Äusserungen der menschlichen Form und Bewegung ergründen und der Statue die vollkommenste Wirklichkeit verleihen; der andere aber sucht das Übermenschliche auf und findet es — nicht mehr in einem reinen und erhabenen Ausdruck des Kopfes und der Geberde, wie einzelne frühere Künstler —, sondern in befremdlichen Stellungen und Bewegungen und in einer partiellen Ausbildung gewisser Körperformen in das Gewaltige. Manche seiner Gestalten geben auf den ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheures. Bei näherer Betrachtung sinkt aber dieses Übernatürliche oft nur zum Unwahrscheinlichen und Bizarren zusammen.

Sonach wird den Werken Michelangelo's durchgängig eine Vorbedingung jedes erquickenden Eindrucks fehlen: die Unabsichtlichkeit. Überall präsentirt sich das Motiv a l s s o l c h e s , nicht als passendster Ausdruck eines gegebenen Inhaltes. Letzteres ist vorzugsweise der Fall bei Rafael, der den Sinn mit dem höchsten Interesse an der

Sache und das Auge mit innigstem Wohlgefallen erfüllt, lange ehe man nur an die Mittel denkt, durch welche er sein Ziel erreicht hat. Aber die ungeheure Gestaltungskraft, welche in Michelangelo waltete, giebt selbst seinen gesuchtesten und unwahrsten Schöpfungen einen ewigen Werth. Seine Darstellungsmittel gehören alle dem höchsten Gebiet der Kunst an; da sucht man vergebens nach einzelnem Niedlichem und Lieblichem, nach seelenruhiger Eleganz und buhlerischem Reiz; er giebt eine grandiose Flächenbehandlung als Detail und grosse plastische Contraste, gewaltige Bewegungen als Motive. Seine Gestalten kosten ihn einen viel zu heftigen innern Kampf, als dass er damit gegen den Beschauer gefällig erscheinen möchte.

Damit hängt denn auch ihre unfertige Beschaffenheit eng zusammen. Er arbeitete gewiss selten ein Thonmodell von derjenigen Grösse aus, welche das Marmorwerk haben sollte; der sog. Puntensetzer bekam bei ihm wenig zu thun; eigenhändig im ersten Eifer, hieb er selbst das Werk aus dem Rohen. Mehrmals hat er sich dabei notorisch „verhauen", oder der Marmor zeigte Fehler, und er liess desshalb die Arbeit unfertig liegen. Oft aber blieb sie auch wohl unvollendet, weil jener innere Kampf zu Ende war und das Werk kein Interesse mehr für den Künstler hatte. (Ob etwa auch ein Trotz gegen missliebige Besteller mit unterlief, ist im einzelnen Falle schwer zu sagen.)

Wer nun von der Kunst vor Allem das sinnlich Schöne verlangt, den wird dieser Prometheus mit seinen aus der Traumwelt der (oft äussersten) Möglichkeiten gegriffenen Gestalten nie zufrieden stellen. Eine holde Jugend, ein süsser Liebreiz konnte gar nicht d a s ausdrücken helfen, was er ausdrücken wollte. Seine Ideale der Form können nie die unsrigen werden; wer möchte z. B. bei seinen meisten weiblichen Figuren wünschen, dass sie lebendig würden? (Die Ausnahmen, wie z. B. die Delphica in der sixtin. Capelle, gehören freilich zum Herrlichsten.) Gewisse Theile und Verhältnisse bildet er fast durchgängig nicht normal (die Länge des Oberleibes, der Hals, die Stirn und die Augenknochen, das Kinn etc.), andere fast durchgängig herculisch (Nacken und Schultern). Das Befremdliche liegt also nicht bloss in der Stellung, sondern auch in der Bildung selbst. Der Beschauer darf und soll es ausscheiden von dem echt Gewaltigen.

Die Zeit des Künstlers freilich wurde von dem Guten und von dem Bösen, das in ihm lag, ohne Unterschied ergriffen; er imponirte ihr auf dämonische Weise. Über ihm vergass sie binnen 20 Jahren Rafael vollständig. Die Künstler selber abstrahirten aus dem, was bei Michelangelo die Äusserung eines innern Kampfes war, die Theorie der Bravour und brauchten seine Mittel ohne seine Gedanken, wovon unten ein Mehreres. Die Besteller, unter der Herrschaft einer Bildung, welche ohnehin jede Allegorie guthiess, liessen sich von Michelangelo das Unerhörte auf diesem Gebiete gefallen und bemerkten nicht, dass er bloss Anlass zur Schöpfung bewegter Gestalten suchte.

Die Reihe dieser freien, rein künstlerischen Gedanken beginnt schon frühe (vor der Pietà) mit dem Bacchus in den Uffizien a (Ende des 2. Ganges). Mit dem antiken Dionysos-Ideal, wie wir es jetzt, nach den seither ausgegrabenen Resten und den tiefen Forschungen der Archäologie kennen, darf man diesen Bacchus nicht vergleichen ohne Ungerechtigkeit; er ist hervorgebracht unter der Voraussetzung, einen trunkenen Jüngling darstellen zu müssen, daher mit einem burlesken Anflug, mit starren Augen, lallendem Mund, vortretendem Bauche. Vielleicht die erste Statue der neuern Kunst, welche mit der Absicht auf vollkommene Durchbildung eines nackten Körpers geschaffen worden ist! ohne Zweifel das Resultat der fleissigsten Naturstudien, und doch, abgesehen vom Gegenstand, schon durch die bizarre Stellung gründlich ungeniessbar, zumal von links her gesehen.

Auf den ersten Blick gefällt der colossale David vor dem Pa- b lazzo vecchio in Florenz (1501—1503) vielleicht noch weniger. Allein der Künstler war auf einen Marmorblock angewiesen, aus welchem schon ein früherer Bildhauer irgend etwas zu meisseln begonnen hatte; sodann beging er einen Fehler, den der Beschauer in Gedanken wieder gut machen kann: er glaubte nämlich David ganz jung darstellen zu müssen und nahm einen Knaben zum Modell, dessen Formen er colossal bildete. (Was hauptsächlich bei der Seitenansicht bemerklich wird.) Nun lassen sich aber nur erwachsene Personen passend vergrössern (S. 444, Anm.), wenigstens bei isolirter Aufstellung, denn in Gesellschaft anderer Colosse kann auch das colossale Kind seine berechtigte Stelle finden. Durch ein Verkleinerungsglas gesehen gewinnt der

David ungemein an Schönheit und Leben, allerdings mit Ausnahme des Kopfes, der in einer ganz andern Stimmung hinzugearbeitet scheint.

Wenn in dieser Statue noch eine gewisse Modellbefangenheit nicht zu verkennen ist, so finden wir Michelangelo einige Jahre später auf der Höhe seines künstlerischen Könnens in dem nach 1504 entworfenen, in der nächstfolgenden Zeit stückweise ausgeführten Grabdenk-
a mal Papst Julius II. für die Peterskirche. Die sehr flüchtige Originalzeichnung, die von dem Werke doch vielleicht nicht das definitiv angenommene Project wiedergiebt, ist in der florentinischen Sammlung der Handzeichnungen aufbewahrt. Ein hoher Bau in länglichem Viereck sollte an seinen Wänden nackte gefesselte Gestalten (die von Julius wiedererworbenen Provinzen und die durch seinen Tod in Knechtschaft gedachten Künste) und auf seinen Vorsprüngen jedenfalls die sitzenden Statuen des Moses und Paulus enthalten, anderer Zuthaten nicht zu gedenken. Die Symbolik war eine willkürliche, ja eine zweideutige; wer hätte z. B. Moses und Paulus für Allegorien des thätigen und des beschaulichen Lebens genommen? und doch waren sie so gemeint. Aber als plastisch-architektonisches Ganzes gedacht wäre das Grabmal doch immer eines der ersten Werke der Welt geworden.

Erst dreissig Jahre später, unter Paul III., kam dasjenige Denk-
b mal zu Stande, welches jetzt in S. Pietro in Vincoli steht. Es ist kein Freibau, sondern nur noch ein barocker Wandbau daraus geworden; die obern Figuren sind von den Schülern nach dem Entwurf des Meisters hinzugearbeitet und zwar nicht glücklich; in dem armen Papst, der sich zwischen zwei Pfeilern strecken muss, so gut es geht, ist auch die Anordnung unverzeihlich. Unten aber stehen die für das ursprüngliche Project in der frühern Zeit eigenhändig gearbeiteten Statuen des Moses, nebst Rahel und Lea, letztere wiederum als Symbole des beschaulichen und des thätigen Lebens, nach einer schon in der Theologie des Mittelalters vorkommenden, an sich absurden Typik. — Moses scheint in dem Moment dargestellt, da er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und aufspringen will. Es lebt in seiner Gestalt die Vorbereitung zu einer gewaltigen Bewegung, wie man sie von der physischen Macht, mit der er ausgestattet ist, nur mit Zittern erwarten mag. Seine Arme und Hände sind von einer insofern wirk-

lich übermenschlichen Bildung, als sie das charakteristische Leben dieser Theile auf eine Weise gesteigert sehen lassen, die in der Wirklichkeit nicht so vorkömmt. Alles bloss Künstlerische wird an dieser Figur als vollkommen anerkannt, die plastischen Gegensätze der Theile, die Behandlung alles Einzelnen. Aber der Kopf will weder nach der Schädelform noch nach der Physiognomie genügen, und mit dem herrlich behandelten Bart, dem die alte Kunst nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat, werden doch gar zu viele Umstände gemacht; der berühmte linke Arm hat im Grunde nichts anderes zu thun, als diesen Bart an den Leib zu drücken. — Rahel, das beschauliche Leben, ist im Motiv ganz sinnlos; sie hat so eben auf dem Schemel nach rechts gebetet und wendet sich plötzlich, noch immer betend, nach links; zudem scheint ihr linker Arm schon oben verhauen. Das Detail sonst trefflich. — Lea, das thätige Leben, mit dem Spiegel in der Hand, zeigt in der Draperie unnütze und bizarre Motive und unschöne Verhältnisse der untern Theile. Die Köpfe haben wohl etwas Grandios-Neutrales, Unpersönliches, welches die Seele wie ein Klang aus der ältern griechischen Kunst berührt, aber auch eine gewisse Kälte.

Ausser diesen drei Statuen hat Michelangelo offenbar in sehr verschiedenen Zeiten eine Anzahl von nackten Figuren gemeisselt, welche theils zum Grabmal Julius II. wirklich gehören sollten, theils wenigstens damit in Verbindung gebracht werden. Das Trefflichste sind die beiden „Sclaven" im Louvre, die offenbar Stücke aus der Reihe jener Gefesselten sind. Weniger lässt sich dies verbürgen bei
den vier (nur theilweise aus dem Rohen gearbeiteten und beträcht- a
lich grössern) Statuen in einer Grotte des Gartens Boboli zu Florenz (vom Eingang links); es sind höchst lebensvolle Acte des Lehnens und Tragens; die beiden vordern freilich kaum erst kenntlich.
Dann eine Gruppe, betitelt „der Sieg", im grossen Saale des Palazzo b
vecchio; ein Sieger auf einem (unvollendeten) Besiegten knieend, und das während des Kampfes nach hinten gestreifte Gewand wieder hervorziehend, mit einer Wendung und Bewegung, die freilich hiedurch nur nothdürftig motivirt wird. (Spätere Zeit?)

Wir kehren wieder in seine frühere römische Epoche zurück und
nennen zunächst den Christus im Querschiff von S. Maria sopra c

Minerva zu Rom (um 1527). Es ist eines seiner liebenswürdigsten Werke; Kreuz und Rohr sind zu der nackten Gestalt und ihrer Bewegung edel und geschickt geordnet, der Oberleib eines der schönsten Motive der neuern Kunst; der sanfte Ausdruck und die Bildung des Kopfes mag so wenig dem Höchsten genügen als irgend ein Christus, und doch wird man diesen milden Blick des ,,Siegers über den Tod" auf die Gemeinde der Gläubigen schön und tief gefühlt nennen müssen.
a Ebenfalls wohl aus dieser Zeit: die nur aus dem Rohen gehauene und in diesem Zustand sehr viel versprechende Statue eines Jünglings, in den Uffizien (zweiter Gang), wahrscheinlich Apoll, der mit der Linken über die Schulter greift, um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen. — Dessgleichen, wenigstens aus der ersten Hälfte von Michelangelo's
b Leben: das runde Relief in den Uffizien (Gang der tosc. Sculptur), Madonna mit dem auf ihr Buch lehnenden Kinde, hinten der kleine Johannes; wundervoll in diesen Raum componirt und, soweit die Arbeit vollendet ist, edel und leicht belebt.

Die Arbeiten des vorgerückten Alters möchten etwa mit dem
c todten Adonis der Uffizien (zweiter Gang) zu beginnen sein. Der Künstler hat Alles gethan, um die Statue plastisch interessant zu machen; der Körper beginnt auf der rechten Seite liegend und wendet sich nachher mehr nach links; unter den gekreuzten Füssen lagert der Eber, dessen Zahn dem Jüngling die (sehr grelle) Schenkelwunde beigebracht hat. Aber der Kopf gehört zu den manierirtesten und der Leib ist von keiner schönen Bildung.

Um das Jahr 1529 soll dann die Arbeit an den Statuen der welt-
d berühmten mediceischen Capelle (oder Sagrestia nuova) bei S. Lorenzo ihren Anfang genommen haben. Selten hat ein Künstler freier über Ort und Aufstellung verfügen können (vgl. S. 329, c). Die Denkmäler wirken desshalb in diesem Raum ganz vorzüglich, schon wenn man sie nur als Ergänzung und Resultat der Architektur betrachtet. Um die Figuren gross erscheinen zu lassen, hat der Künstler sie in eine aus kleinen Gliedern gebildete bauliche Decoration eingerahmt, deren Detail freilich nicht zu rühmen ist. Die Aufgabe selbst enthielt eine starke Aufforderung zu allgemeinen Allegorien; es han-

delte sich um die Gräber zweier ziemlich nichtswürdigen mediceischen Sprösslinge, für welche Michelangelo am allerwenigsten sich begeistern konnte. Unter den Nischen mit den sitzenden Statuen derselben brachte er die Sarcophage an und auf deren rund abschüssigem Deckel die weltberühmten Figuren des Tages und der Nacht (bei Giuliano Medici-Nemours), der Morgen- und der Abenddämmerung (bei Lorenzo Medici, Herzog von Urbino). Kein Mensch hat je ergründen können, was sie hier (abgesehen von ihrer künstlerischen Wirkung) bedeuten sollen, wenn man sich nicht mit der ganz blassen Allegorie auf das Hinschwinden der Zeit zufrieden geben will. Vielleicht hätte Clemens VII. als Besteller lieber ein paar trauernde Tugenden am Grab seiner Verwandten Wache halten lassen — der Künstler aber suchte geflissentlich das Allgemeinste und Neutralste auf. Wie dem sei, diese Allegorien sind nicht einmal bezeichnend gebildet, was denn auch, mit Ausnahme der Nacht, eine reine Unmöglichkeit gewesen wäre. Die
Nacht ist wenigstens ein nacktes, schlafendes Weib; man darf aber a
fragen: ob wohl jemals ein Mensch in dieser Stellung habe schlafen können? sie und ihr Gefährte, der Tag, lehnen nämlich mit dem rechten Ellbogen über den linken Schenkel. Sie ist die ausgeführteste nackte weibliche Idealfigur[1]) Michelangelo's; der Tag, mit unvollendetem Kopf, kann vielleicht als sein vorzüglichstes Specimen herculischer
Bildung gelten. Als Motive aber sind gewiss die beiden Däm- b
merungen edler und glücklicher, namentlich der Mann sehr schön und lebendig gewendet; das Weib (die sog. Aurora) ebenfalls mehr ungesucht grossartig als die Nacht, wunderbar in den Linien, auch mit einem viel schönern und lebendigern Kopf, der indess noch immer etwas Maskenhaftes behält.

In diesen vier Statuen hat der Meister seine kühnsten Gedanken über Grenzen und Zweck seiner Kunst geoffenbart; er hat frei von allen sachlichen Beziehungen, nicht gebunden durch irgend eine von aussen verlangte Charakteristik, den Gegenstand und seine Ausführung geschaffen. Das plastische Princip, das ihn leitete, ist der bis auf das Äusserste durchgeführte Gegensatz der sich entsprechen-

---

[1]) Der Kopf, welcher tief unter dem Übrigen steht, kann kaum von M. A. ausgeführt sein.

den Körpertheile, auf Kosten der Ruhe und selbst der Wahrscheinlichkeit. Mit seiner Stylbestimmtheit gehandhabt, brachte dieses Princip das grossartige Unicum hervor, welches wir hier vor uns sehen. Für die Nachfolger war es die gerade Bahn zum Verderben.

a Die Statue des Julian ist nicht ganz ungezwungen; wohin wendet er seinen langen Hals und seine falschen Augen? Ganz vortrefflich ist aber die Partie der Hände, des Feldherrnstabes und der Kniee.
b Lorenzo, bekannt unter dem Namen il pensiero, unvergleichlich geheimnissvoll durch die Beschattung des Gesichtes mit Helm, Hand und Tuch, hat doch in der Stellung seines rechten Armes etwas Unfreies. Die Arbeit ist von grösstem Werthe. — Auch mit diesen beiden Statuen that Michelangelo keinen Schritt in das Historisch-Charakteristische, das seiner Seele widerstrebt haben muss; sie sind vielmehr in seinen Styl vollkommen eingetaucht und können als eben so frei gewählte Motive gelten, wie alles Übrige.

c Der kaum aus dem Rohen gearbeiteten Madonna lag ursprünglich wohl ein ausserordentlich schöner plastischer Gedanke zu Grunde; es fehlte vielleicht nicht viel, so wäre sie die einzig treffliche ganz frei sitzende Madonna geworden (indem fast alle andern nur auf den Anblick von vorn berechnet sind). Allein durch einen Fehler des Marmors oder ein ,,Verhauen" des Künstlers kam der rechte Arm nicht so zu Stande, wie er beabsichtigt gewesen sein muss, und wurde dann hinten so angegeben, wie man ihn jetzt sieht. Vermuthlich hatte dann das Übrige mit zu leiden und wurde desshalb nur andeutungsweise und dürftig vollendet. Ein unruhigeres Kind hat freilich die ganze Kunst nicht gebildet, als dieser kleine Christus ist; auf dem linken Knie der Mutter vorwärts sitzend, wendet er sich sehr künstlich rückwärts um, greift mit seinem linken Ärmchen an die linke Schulter der Mutter und sucht mit dem rechten ihre Brust.

d (Die zwei HH. Cosmas und Damian sind Schülerarbeiten vielleicht nach ganz kleinen Modellen des Meisters.)

Aus der spätern Zeit ist wohl auch die angefangene Apostelstatue
e im Hof der Academie in Florenz; sie zeigt auf das Merkwürdigste, wie Michelangelo arbeitete; ungeduldig möchte er das (gequält grossartige) Lebensmotiv, das für ihn fertig im Marmorblocke steckt,

daraus befreien; aber irgend ein Umstand kommt dazwischen und die Arbeit bleibt liegen[1]).

Endlich sorgte Michelangelo eigenhändig für sein Grabmal; es sollte wieder eine Pietà sein. Damals begann er wahrscheinlich dasjenige Werk, welches jetzt im Hofe des Palazzo Rondanini zu Rom (am Corso) steht, und das am besten unbesichtigt bleibt. Wie konnte er, nachdem der Block schon so verdorben war, wie man ihn sieht, doch noch diese Gestalten herauszwingen wollen, auf Kosten derjenigen Körperverhältnisse, die Niemand besser kannte als Er? Leider ist wohl jeder Meisselschlag von ihm. a

Später arbeitete er — der Sage nach aus einem Capitäl des Friedenstempels, das ihm Papst Paul III. geschenkt — diejenige Gruppe, welche jetzt im Dom von Florenz, unter der Kuppel, aufgestellt ist. Er hat den Werth einer monolithen Arbeit überschätzt und dem Marmor, welcher nicht reichte, das Unmögliche zugemuthet, um Figuren herauszubringen, die sich der Lebensgrösse wenigstens nähern. Es ist ein höchst unerquickliches Werk, von der rechten Seite gesehen unklar, durch die Gestalt des Nicodemus zusammengedrückt. Die Stellung der Leiche dürfte mit jener ersten Pietà in S. Peter nicht von ferne verglichen werden. b

Eine ganz späte Arbeit soll auch die angefangene Büste des Brutus in den Uffizien (Halle d. Hermaphr.) sein, angeblich nach einer antiken Gemme wahrscheinlich aber ein frei geschaffenes Charakterbild und ein Gegenstand, der dem trotzigen Sinne des Meisters nahe lag. Physiognomisch abstossend und dabei grandios behandelt. c
— Das eigene Bildniss Michelangelo's, ein schöner Bronzekopf, im Conservatorenpalast des Capitols (5. Zimmer) gilt als seine Arbeit. d

Zahllose kleine Modelle seiner Hand sind zerstreut und zu Grunde gegangen; was von der Art in italienischen Sammlungen vorkömmt, verdient insgemein wenig Zutrauen. (Der Christuskopf in S. Agnese bei Rom, in einer Cap. rechts, ist jedenfalls nicht von ihm ausgeführt; e
— das Relief einer Pietà in der Kirche des Albergo de' poveri zu f

[1]) Wenn auch Michelangelo schon 1503 für die Querbaucapellen des Domes in Florenz die Statuen der 12 Apostel bestellt erhielt, so kann er doch den vorliegenden S. Matthäus wohl viel später und für eine andere Bestimmung gearbeitet haben. Der Styl nöthigt zu einer derartigen Annahme.

a Genua zweifelhaft; — über eine Gruppe der Pietà in S. Rosalia zu Palestrina ist mir nichts Näheres bekannt; — die Statue Gregors d. b Gr. in einer der Capellen neben S. Gregorio in Rom, von Cordieri vollendet, hat wohl am ehesten Anspruch auf Erfindung und Theilnahme des Meisters; — als Jugendarbeit wird ihm der kleine nackte c Christus am Grabmal Bandini im linken Seitenschiff des Domes von Siena beharrlich zugeschrieben etc. etc.)

Der Beschauer wird merkwürdig gestimmt gegen einen Künstler, dessen Grösse ihm durchgängig imponirt und dessen Empfindungsweise doch so gänzlich von der seinigen abweicht. Die fruchtbringendste Seite, von welcher aus man Michelangelo betrachten kann, bleibt doch wohl die historische. Er war ein grossartiges Schicksal für die Kunst; in seinen Werken und ihrem Erfolg liegen wesentliche Aufschlüsse über das Wesen des modernen Geistes offen ausgesprochen. Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die Subjectivität, tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewusst wie sonst in so vielen grossen Geistesregungen des XVI. Jahrh., sondern mit gewaltiger Absicht. Es scheint, als ob Michelangelo von der die Welt postulirenden und schaffenden Kunst beinahe so systematisch gedacht habe, wie einzelne Philosophien von dem weltschaffenden Ich.

Er hinterliess die Sculptur erschüttert und umgestaltet. Keiner seiner Kunstgenossen hatte so fest gestanden, dass er nicht durch Michelangelo desorientirt worden wäre — in welcher Weise, haben wir schon angedeutet. Aber die äußere Stellung der Sculptur hatte sich durch ihn ungemein gehoben; man wollte jetzt wenigstens von ihr das Grosse und Bedeutende und traute ihr Alles zu.

Die Gehülfen des Meisters haben, seit sie das waren, kaum mehr einen eigenthümlichen Werth. Wir nennen zuerst Giov. Angelo Montorsoli (1498—1563), der den Michelangelo schon von dessen frühern Werken, zumal von der Sistina an begleitet und nachahmt, dabei aber auch Einwirkungen von Andrea Sansovino und von den

Lombarden her verräth, und diess Alles mit einer gewissen decorativen Seelenruhe zu einem nicht unangenehmen Ganzen verschmelzt. Von der Mitarbeit in der mediceischen Capelle an, wo er den heil. a
Cosmas ausarbeitete, wird er ausschliesslich Michelangelist.

Von Andrea Doria nach Genua berufen[1]), musste er als Architekt und Bildhauer das sein, was Perin del Vaga als Maler; die in den Künsten durch politische Leiden arg zurückgekommene Stadt bedurfte auswärtiger Kräfte. Die Kirche S. Matteo, das Familien- b
heiligthum der Doria, ist ein ganzes Museum seiner Sculpturen[2]). Manches davon zeigt, dass er sich half, wie er konnte; in den sitzenden Relieffiguren der beiden Kanzeln, in den vier Evangelisten der Chorwände ist mehr als eine Reminiscenz aus der Sistina zu bemerken; von den Freisculpturen hinten im Chor ist die Pietà, was die Lage des Leichnams betrifft, nach derjenigen Michelangelo's in S. Peter copirt, was zu der peruginesken Madonna nicht recht passt; die vier übrigen Statuen (Propheten) haben beinahe die Art des Guglielmo della Porta und der damaligen Lombarden. Die reiche Stucchirung der Kuppel und des Chores (von Gehülfen ausgeführt), die beiden Altäre des Querschiffes (mit den vielleicht von andern Händen gefertigten Reliefs über den Altären), die Reliefs von Tritonen und gefangenen Türken unter den Kanzeln und das Denkmal des Andrea Doria in der Crypta (welches der Verf. nicht sah) vollenden diesen in seiner Art einzigen plastischen Schmuck, dessen Gleichen selten Einem Künstler anvertraut worden ist. Montorsoli hatte bei seiner mässigen Begabung ganz Recht, dass er sich nicht durch das gleichzeitig glänzende Beispiel der mediceischen Capelle irre machen liess. Auf diese Weise hat die Nachwelt etwas Geniessbares erhalten.

Eine späte Arbeit M.'s ist dann der 1561 vollendete Hauptaltar c
in den Servi zu Bologna. Die drei Statuen der Nischen, der Auferstandene mit Maria und Johannes zeigen noch eine schöne sanso-

---

[1]) Laut der genuesischen Guida schon 1528, laut Vasari erst nach 1535 oder noch später, was zu andern Daten nicht recht passt.

[2]) Im anstossenden Kreuzgang sind die Überreste der 1797 demolirten Statuen des Andrea *
und Giov. Andrea Doria, von den Jahren 1528 (?) und 1577 aufgestellt. Die erstere ist ein vortreffliches Werk von Montorsoli's Hand, die letztere eine schon manierirte Nachahmung der erstern.

vinische Inspiration; die (ungeschickter Weise viel grösser gebildeten)
Statuen über den beiden Seitenthüren und unten an den Seiten des
Altares, sowie die sämmtlichen Sculpturen der Rückseite mehr das
Öde und Allgemeine der römischen Schule. — Nicht sehr viel früher
a arbeitete M. die Statuen des Moses und Paulus in der Capella de'
Pittori bei der Annunziata in Florenz. (Die ebendort befindlichen
sitzenden Statuen sind von Verschiedenen nach den gemalten Pro-
pheten der sixtinischen Capelle in Thon modellirt; ein Zeugniss mehr
für den Einfluss der letztern auf die ganze Sculptur, welche noch
heute daraus Belehrung schöpfen kann.)

b Das Grabmal Sannazaro's in S. Maria del Parto zu Neapel, woran
die sitzenden Statuen des Apoll und der Minerva (in David und Judith
travestirt) von M.'s Hand sind (der Rest von Santacroce), bekenne ich
nicht gesehen zu haben.

Ein anderer Schüler Michelangelo's, Rafaelle da Monte-
c lupo, arbeitete nach des Meisters Modellen in der mediceischen Capelle
d den heil. Damian und oben am Grabmal Julius II die Statuen des
Propheten und der Sibylle (S. 670, b). Von seinen unabhängigen Wer-
e ken ist die tüchtige und einfache Grabstatue des Cardinals Rossi (in der
Vorhalle von S. Felicita in Florenz) zu nennen.

Guglielmo della Porta († 1577) könnte nach seiner frühern
und spätern Thätigkeit auf zwei verschiedene Stellen dieser Übersicht
vertheilt werden, wenn nicht auf der spätern Zeit, da er den Michel-
angelo nachahmte, der beträchtlich stärkere Accent läge. Seine frühern
Sachen, die den lombardischen Styl am Anfang des XVI. Jahrh. re-
präsentiren, mit einem kleinen Anklang an A. Sansovino, sind be-
sonders zahlreich in Genua vorhanden. Sehr unerquicklich: die
f Propheten in Relief an den Säulenbasen des Tabernakels der Jo-
hannescapelle im Dom; — höchst fleissig, überladen und von gesuchter
g Belebung in Draperie und Fleisch: die sieben Statuen am Altar des
linken Querschiffes ebenda; nur die mittlere, ein sitzender Christus,
h mit höherer Weihe; — fast roh: die Gruppe Christi und des heil.
Thomas, an der Vorhalle von S. Tommaso. — Später, unter dem sehr
nahen Einfluss Michelangelo's, entstand das berühmte Grabmal

Pauls III. im Chor von S. Peter. Die gewonnene Stylfreiheit ist a vortrefflich benützt in der sitzenden Bronzestatue des Papstes, welche Guglielmo's volles Eigenthum ist; lebenswahr und doch heroisch erhöht. Die beiden auf dem Sarcophag lehnenden Frauen, angeordnet wie die vier Tageszeiten auf den Gräbern von S. Lorenzo, sind diesen an Bedeutung der plastischen Linien nicht zu vergleichen, allein Guglielmo übertraf den Meister wenigstens von der einen Seite, wo ihm leicht beizukommen war, von Seiten der sinnlichen Schönheit. Seine „Gerechtigkeit" ist zwar darob etwas lüstern und absichtlich ausgefallen; die betagte „Klugheit" hat mehr von Michelangelo. — Im grossen Saal des Pal. Farnese findet man zwei ähnliche Statuen, b welche wie erste, weniger gerathene Proben derselben Aufgabe aussehen, jedoch zu demselben Grabmal gehörten und erst bei dessen Versetzung an die jetzige Stelle davon weggenommen wurden. — Von Guglielmo's Bruder Giacomo sind die Grabmäler der Cap. Aldo- c brandini in der Minerva (die 6. rechts) wenigstens entworfen; in der Ausführung erinnern sie an Guglielmo.

Unter den Lombarden, welche von Michelangelo die Richtung ihres Styles empfingen, ist nächst Gugl. della Porta ein gewisser Prospero Clementi nicht unbedeutend, welcher hauptsächlich in seiner Vaterstadt Reggio um die Mitte des Jahrh. thätig war. Im Dom daselbst (Cap. rechts vom Chor) ist das Grabmal des Bischofs d Ugo Rangoni sein Hauptwerk; sowohl die sitzende Statue als die beiden Putten am Sarcophag und die zwei kleinen Reliefs (Tugenden) an der Basis verrathen den Einfluss Michelangelo's, ja schon den des della Porta, allein es ist ein solider Rest von Naivetät übrig geblieben, der weder arge Manier noch falsches Pathos aufkommen lässt. Dann möchte ich dem Clementi an dem absurd (als colossales Stundenglas) gebildeten Grabdenkmal des Ch. Sforziano, gleich links vom Eingang, die drei vorzüglich schönen Statuetten des Auferstandenen und zweier Tugenden zuschreiben. Sie verbinden die Art der römischen Schule mit einer noch fast sansovinischen Milde und Mässigung. (Viel geringer und wohl von anderer Hand das Grab Maleguzzi, 1583, gegenüber.) — Am Palazzo Ducale zu Modena, beim Portal, die Statuen e

des Lepidus und des Hercules, letztere ungeschlacht musculös.
a — In der Crypta des Domes von Parma ist von Clementi ein Grab vom Jahr 1542 mit zwei sitzenden Tugenden (hinten, rechts).
b — In S. Domenico zu Bologna (Durchgang zur linken Seitenthür) am Grabmal Volta die Statue des heil. Kriegers Proculus, einfach und tüchtig.

c Das Grab des Meisters, vom Jahr 1588, im Dom von Reggio (1. Cap. links) ist mit seiner schönen Büste geschmückt. — Den Auslauf seiner Schule bezeichnen die Statuen im Querschiff und an der Fassade daselbst.

Wenn man sich jedoch in Kürze überzeugen will, welche zwingende Gewalt Michelangelo als Bildhauer über sein Jahrhundert und das folgende ausübte, so genügt schon ein Blick auf die florentinische Sculptur nach ihm. Sie ist besonders belehrend, weil die mediceischen Grossherzoge auch die profane, mythologische und monumentale Seite der Kunst mehr pflegten, als diess sonst irgendwo in Italien geschah, ohne dass doch die kirchlichen Aufgaben desshalb aufgehört hätten.

Wir haben bis hieher einen florentinischen Künstler verspart, der als Michelangelo's unedler Nebenbuhler auftrat und doch in seinen meisten Werken ihn gerade von der bedenklichen Seite nachahmte: Baccio Bandinelli (1487—1559). Er ist ein sonderbares Gemisch aus angeborenem Talent, Reminiscenzen der ältern Schule und einer falschen Genialität, die bis ins Gewissenlose und Rohe geht. —
d Das Beste, wo er ganz ausreichte, sind die Relieffiguren von Aposteln, Propheten etc. an den achtseitigen Chorschranken unter der Kuppel des Domes; hier sind einige Figuren sehr schön gedacht und stehen trefflich im Raum; alle sind einfach behandelt. — Dagegen zeigt die be-
e kannte Gruppe des Hercules und Cacus auf Piazza del Granduca, was er an Michelangelo bewundern musste und wie er ihn missverstand. Er glaubte ihm die mächtigen Formen absehen zu können und machte ihm auch die Contraste nach, so gut er konnte; aber ohne alles Liniengefühl und ohne eine Spur dramatischen Gedankens, wozu doch der Gegenstand genugsame Mittel an die Hand gab; es

ist eines der gleichgültigsten Sculpturwerke auf der Welt. — Adam und a Eva im grossen Saal des Pal. Vecchio, datirt 1551, sind wenigstens einfache Akte, Adam sogar wieder mehr naturalistisch. Die Bildnissstatuen ebendaselbst haben in den Köpfen etwas von der grandiosen Fassung, welche auch den gemalten Porträts der sonst schon manierirten Zeit eigen ist, sind aber im Körpermotiv meist gering. (Die Gruppe der Krönung Carls V offenbar von zwei verschiedenen Künstlern.) — Die Basis auf dem Platze vor S. Lorenzo, mit einem für jene b Zeit plastischen Relief, trägt jetzt die ihr längst bestimmte sitzende Statue des Giovanni Medici, von welcher dasselbe Urtheil gilt. — Ein Bacchus[1]) im Pal. Pitti (Vestibul des ersten Stockes) ist im Gedanken c die geringste unter den Bacchusstatuen der damaligen Künstler. — Die beiden Gruppen des todten Christus mit Johannes (in S. Croce, Cap. d Baroncelli) und mit Nicodemus (Annunziata, rechtes Querschiff[2]) von e ganz leeren Formen und von der schlechtesten Composition; der Hauptumriss ein rechtwinkliges Dreieck auf der längern Kathete liegend. Ganz kümmerlich ist der sitzende Gottvater (im ersten Klosterhof von f S. Croce) ausgefallen; als das Beste erscheint die nach Michelangelo copirte Hand mit dem Buch. — Etwas besser der Petrus im Dom g (Eingang zum Chor, links). — Ganz mittelmässig: die Nebenfiguren an den Grabmälern Leo's X. und Clemens VII. im Chor der Minerva h zu Rom; die ebenfalls unbedeutenden sitzenden Porträtstatuen sind von Raf. da Montelupo und Nanni di Baccio Bigio, einem andern kümmerlichen Rivalen Michelangelo's, ausgeführt.

Baccio's Schüler Giovanni dall' Opera hatte Antheil an den Reliefs im Dom und fertigte die Altarreliefs in der Cap. Gaddi in i S. Maria novella (Querschiff links, hinten), welche die darzustellende Thatsache durch tüchtig präsentirte Nebenfiguren in Vergessenheit bringen. — An dem von Vasari componirten Grabmal Michelangelo's in k S. Croce ist die Figur der Baukunst von ihm; eine recht gute Arbeit. (Die Sculptur von Cioli, die Malerei, mit der Statuette in der Hand, von Lorenzi.) Das ganze Denkmal ist, beiläufig gesagt, eines der wenigen, wo die Allegorie völlig in ihrem Rechte ist und deutlich von selber spricht, indem sie ein notorisches Verhältniss ausdrückt. Die

[1]) Laut Vasari aus einem missrathenen Adam zum Bacchus umgestaltet.

[2]) Letztere von seinem natürlichen Sohn Clemente angefangen, von ihm vollendet.

Allegorien z. B. gerade der meisten übrigen Monumente von S. Croce sind entweder nur durch einen weiten Verstandesumweg zu erkennen oder ganz müssig.

Weiter zehrt von Michelangelo der als Baumeister so bedeutende Bartol. Ammanati (1511—92, anfangs Schüler des Jacopo
a Sansovino), von welchem der Brunnen auf Piazza del Granduca herrührt. Der grosse Neptun ist ein sehr unglücklicher Akt, ohne Sinn und Handlung, die Tritonen, welche ihm als Tronco dienen, undeutlich; das Postament würde man ohne die (für diese Last doch gar zu kleinen) Seepferde nicht für ein Räderschiff halten. Von den unten herum sitzenden Bronzefiguren sind die mit möglichster Absicht auf leichtes Schweben gestalteten Satyrn und Pane allein erträglich, übrigens zum Theil den Kranzträgern an der Decke der sixtin. Capelle nachgebildet;
b hier sind ihre Attituden müssig. — (Ganz gering die Gypsstatuen im
c Baptisterium). — Im linken Querschiff von S. Pietro in Montorio zu Rom sind die Grabmäler zweier Verwandten des Papstes Julius III sammt den beiden Nischenfiguren der Religion und Gerechtigkeit von Amm.; zwischen der manierirten Nachahmung des Michelangelo schimmern doch einige schönere Züge durch. — Ebenso verhält es sich mit
d dem Mausoleum der Verwandten Gregors XIII im Campo santo zu Pisa. — Einige frühere Arbeiten A.'s finden sich in Padua. So der
e Gigant im Hof des Pal. Aremberg. Das Grabmal des Juristen Man-
f tova Benavides in den Eremitani (links) ist im Styl der allegorischen Figuren ganz der prahlerischen Absicht würdig, mit welcher es gesetzt wurde. (Unten Wissenschaft und Ermüdung, zu beiden Seiten des Professors Ehre und Ruhm, oben drei Genien, deren mittlere die Unsterblichkeit bedeutet. Alles bei Lebzeiten.)

Unläugbar höher steht der in Florenz vollauf beschäftigte Flamänder Giovanni da Bologna (1524—1608). Das Gesetz des Contrastes, das bei Michelangelo oft so quälerisch durchgeführt wird, muss sich bei ihm mit einer Formenschönheit vertragen, die allerdings keine gar tiefe Wurzel hat und sich meist mit Allgemeinheiten begnügt. Daneben aber hat Giovanni einen sehr entwickelten Sinn für bedeu-

tende, hochwirksame Gesammtumrisse; seine Statuen und vorzüglich seine Gruppen stehen prächtig in der freien Luft und bleiben, so kühn sie auch hinausgreifen, doch immer statisch möglich und wahrscheinlich; er will nicht, wie Bernini bisweilen, das Unglaubliche darstellen. Der eigentliche, meist sehr energische Inhalt berührt uns trotz aller Bravour der Linien und des Baues innerlich weniger, schon weil die Formenbildung eine zu allgemeine ist und das Lebensgefühl sich doch nur auf das Motiv beschränkt.

An dem schön gedachten Brunnen auf dem grossen Platz zu Bo- a
logna (1564) soll zwar der Entwurf des Ganzen von dem Maler Tommaso Laureti und nur das Plastische von Giovanni herrühren. Allein es scheint, als hätte letzterer schon beim Entwurf sein Wort mitgeredet. Man bemerkt schon ganz seine Art, durch Einziehung nach unten, durch kühne luftige Stellung der Figuren zu wirken; das Verhältniss des Ornamentes zum Figürlichen verräth den vollendeten Decorator. Vom Einzelnen sind die Putten mit den Delphinen ausgezeichnet gut bewegt, und der Neptun, bei ziemlich allgemeiner herculischer Bildung, doch in den Linien effectreich.

Am vollkommensten befriedigt die colossale Gruppe des Oceanus b
und der drei grossen Stromgötter auf dem Brunnen der Insel im Garten Boboli, eine möblirende Prachtdecoration ersten Ranges, scheinbar leicht schwebend durch das Einziehen der die Urnen umschlingenden Beine der Flussgötter an den schlanken Pfeiler in der Mitte der Schale. — Die weltberühmte Gruppe des Raubes der Sa- c
binerinnen (Loggia de' Lanzi), deutlich und interessant für alle Gesichtspunkte, ebenfalls kühn und doch sicher auf dünner, mehrmals eingezogener Unterpartie sich emporgipfelnd; die Einzelbildung aber von störender Willkür. — Hercules und Nessus, ebenda, als Gruppe gut d
gebaut und dramatisch lebendig, aber in den Formen gleichgültig. — Die nicht minder berühmte Gruppe „virtù e vizio" im grossen Saal e
des Pal. vecchio ist ein Gegenstück zu Michelangelo's „Sieg" und eine zugestandene Allegorie, während bei letzterm die Allegorie nicht mehr näher bekannt und jedenfalls nur ein Vorwand gewesen ist. Ein merkwürdiger Beleg dafür, wie wenig diese Gattung von Gegenständen eine gesunde Mythologie ersetzen kann, zumal wenn der Meister das Ziel seiner Kunst nur in äusserer That, nur in kühner

Bewegung und starken Linien zu finden im Stande ist. Wie zu erwarten stand, hat die Tugend das Laster durch irgend welche Mittel gebändigt und kniet ihm nun auf dem Rücken. — Von der Colossal-
a statue des Apennin in Pratolino kann der Verf. nicht aus eigener Anschauung berichten. Der „Überfluss" (Copia), auf der höchsten Terrasse des Gartens Boboli, ist ein höchst manierirtes Werk, übrigens von G. da Bol. nur begonnen.

b Die sechs kleinern Bronzestatuen von Göttern und Göttinnen in den Uffizien (I. Zimmer d. Br.) scheinen nur um des Balancirens, um der künstlichen Wendung willen vorhanden zu sein; dagegen ist der durch die Luft springend gedachte Mercur (mit dem einen Fuss auf einem — ehernen — Windstoss ruhend) eine ganz vortreffliche Arbeit, die an schöner, lebensvoller Bildung alles Übrige von Gio. da Bol. weit übertrifft und von allen Bronzen des XVI. Jahrh. der Antike am nächsten kömmt.

c Von kirchlichen Aufgaben sind die Statuen des Altares links vom Chor des Domes zu Lucca ungefähr das Beste. — Der bronzene Lucas
d an Orsanmicchele steht dagegen hinter allen Statuen dieser Kirche durch falsche Bravour und Mangel an Ernst zurück.

Wie durchgängig in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. die Bildnisse das Geniessbarste sind (weil frei von dem falschen Ideal und dem Pathos der historischen und symbolischen Aufgaben), so auch
e hier. An der Reiterstatue Cosimo's I. auf der Piazza del Granduca wird man zwar das Pferd manierirt finden, aber ganz meisterhaft edel und leicht ist die Haltung des Fürsten, zumal die Wendung des Kopfes; es war die Zeit des nobeln Reitens! Der Styl des Einzelnen ist ernst und vortrefflich. — Die ungleich geringere Reiterfigur
f Ferdinands I. auf Piazza dell' Annunziata ist ein Werk aus dem Greisenalter des Künstlers. — Was nach seinen Entwürfen von Francavilla in dieser Art ausgeführt wurde, ist rohe Decoration, so die mar-
g morne Statue Cosimo's I. auf Piazza de' Cavalieri in Pisa, und die
h Ferdinands I. am Lungarno daselbst. Der Grossherzog hebt die gesunkene Pisa mit ihren beiden Putten nicht empor, sondern hindert sie nur an weiterm Sinken.

In der Behandlung des Reliefs theilte Giovanni die malerischen Vorurtheile seiner Zeit, war aber innerhalb derselben sehr ungleich.

Auf derselben Piazza del Granduca ist beisammen sein Bestes, die in a
den Motiven für ihn vorzüglich reine, wenn auch unplastische Basis
des Sabinerinnenraubes, und vielleicht sein Allerschlechtestes, die Basis
des Cosimo I. — Als Bilder beurtheilt werden die Reliefs an der Haupt- b
thür des Domes von Pisa und diejenigen in der hintersten Capelle c
der Annunziata zu Florenz (der Gruftcapelle des Meisters) zum Theil
geistvoll und trefflich erzählt erscheinen, wenn auch in manierirten
Formen; als Reliefs sind sie styllos, so gemässigt sie neben spätern
Arbeiten sein mögen. Das schon im XV. Jahrh. vorkommende Auswärtsbeugen des Oberkörpers der Figuren, der Untensicht und der
Überfüllung zu Liebe, ist in der Annunziata besonders auffallend. Bei
den Pisanerthüren war das Vorbild Ghiberti's (auch in decorativer
Beziehung) noch zu übermächtig.

Giovanni ist besonders interessant in einzelnen decorativen Sculptursachen. Seit dem Absterben der echten Renaissanceverzierung war ein
Ersatz des Vegetabilischen und Architektonischen durch Masken,
Fratzen, Monstra etc. eingetreten, und diese hat Keiner so trefflich gebildet als er. Die wasserspeienden Ungeheuer an dem Bassin d
um die Insel des Gartens Boboli, der kleine bronzene Teufel als Fackel- e
halter an einer Ecke zwischen Pal. Strozzi und dem Mercato vecchio
geben genugsames Zeugniss von seinem schwungvollen Humor in diesen zum Theil geflissentlich manierirten Formen. Sein Schüler Pietro
Tacca, von welchem sonst auch die tüchtige bronzene Reiterstatue f
Ferdinands I. am Hafen von Livorno herrührt, schuf in jenem Fratzenstyl die ebenfalls trefflichen bronzenen Brunnenfiguren auf Piazza dell' g
Annunziata zu Florenz. In diesem Geist sind auch die beiden sog.
Harpyien am Portal von Pal. Fenzi (Via S. Gallo, 5966) von Cur- h
radi gearbeitet. Die römische Schule, Bernini nicht ausgenommen,
offenbart keine scherzhafte Seite dieser Art. Als sehr glückliche decorative Gesammtcomposition mag bei diesem Anlass auch die Fontaine
zunächst über dem Hof des Pal. Pitti, von Susini, genannt werden. i
(Von welchem auch das eherne Crucifix im Chor von SS. Micchele e k
Gaetano herrührt; ein blosser Akt.) — Tüchtige Wappeneinfassungen
dieser Zeit sind wohl in Florenz häufiger als anderswo.

Von Taddeo Landini, einem florentinischen Zeitgenossen
a des Giov. da Bologna, rührt unter den Statuen der vier Jahreszeiten am
Ponte della Trinità „der Winter“ her; eine tüchtige Arbeit, aber recht
bezeichnend für die müssige Gliederschaustellung jener Schule; wenn
den Alten so friert, warum nimmt er seinen Mantel nicht besser um?
b — Allein derselbe Künstler schuf auch die Fontana delle Tar-
tarughe in Rom (1585), welche ohne Frage das liebenswürdigste
plastische Werk dieser ganzen Richtung ist. Nirgends wohl ist das
Architektonische so glücklich in leichten lebenden Figuren ausge-
drückt, als hier in den vier sitzenden Jünglingen, welche die Schild-
kröten an den Rand der obern Schale (wie um sie zu tränken) em-
porheben und dabei eine ganz durchsichtige Gruppe bilden. Was
man von einer zu Grunde liegenden Zeichnung Rafaels sagt, ist nicht
erwiesen, eher könnte von einer Angabe des Baumeisters Giacomo
della Porta die Rede sein, wenn nicht gerade die florentinische, von
Giovanni da Bol. ausgehende Inspiration sich so deutlich kundgäbe.
c Als bescheidene Parallele vergl. man die Lampe im Dom von Pisa
mit den vier sitzenden Genien, welche echt florentinisch gedacht ist.

Ein anderer Nachfolger und Landsmann des Bologna, Pietro
Francavilla aus Cambray, fertigte u. a. die Statuen in der Cap.
d Niccolini in S. Croce (am Ende des linken Querschiffs), manierirt und
doch nicht ohne einen gewissen oberflächlichen Reiz. Mittelgut die
e sechs Statuen im Dom von Genua, Cap. rechts vom Chor. Was er
nach den Angaben des Meisters ausführte (Statuen in der erwähnten
f Grabcap. der Annunziata etc.), ist meist schlechte Arbeit und selbst
durch die Motive des Meisters nur selten interessant; eine Ausnahme
g zum Bessern machen einige der sechs Statuen in der Cap. S. Antonino
zu S. Marco. (Die Reliefs und die bronzenen Engel, alles höchst
manierirt, von Partigiani.) Vgl. S. 684, g und h.

Weiter gehört hieher Gio. Batt. Caccini, der seit 1600 die
h Balustrade und den Tabernakel unter der Kuppel von S. Spirito er-
baute und eigenhändig mit den Statuen der Engel und der vier Hei-
ligen versah; letztere, beträchtlich besser, repräsentiren das kecke
Linienprincip des Gio. Bologna in nicht unedler Weise. Anderes im
i Chor der Annunziata u. a. a. O. Von ihm ist auch die schöne Christus-
k büste an der Ecke des jetzigen Hôtel d'York (1588). Er war da-

mals 28 Jahre alt und erhielt dafür 100 Ducati, wie ein Chronist bemerkt.

Die Reliefs der Schule entsprechen insgemein dem Schlechtesten des Giovanni; sie wären schon als Bilder gering und sind mit ihrer zerstreuten Composition und ihren manierirten Formen als plastische Arbeiten kaum anzusehen. (Tacca's Relief am Altar von S. Stefano a
e Cecilia; Nigetti's Silberrelief am Altar der Madonnencapelle in b
der Annunziata, u. dgl. m.) Man kann nichts Stylloseres finden, als die Nischenreliefs an den beiden Enden des Querschiffes im Dom von c
Pisa; die Freigruppen drüber sind wieder beträchtlich besser, Werke eines gewissen Francesco Mosca (ebenfalls eines Florentiners um 1600), von dessen oben (S. 244, h) genanntem Vater Simone sich Mehreres, u. a. eine Anbetung der Könige, in der Madonnencapelle d
des Domes von Orvieto befindet. — Von dem etwas ältern Vincenzo del Rossi aus Fiesole sind die schwülstigen Sculpturen der ganzen e
zweiten Capelle rechts in S. Maria della Pace zu Rom; Simone Mosca arbeitete hier die Ornamente.

Die wahre Sinnesweise der Schule zeigt sich weniger in den kirchlichen als in den profanen Werken, an welchen Florenz für diese Zeit ungleich reicher ist als irgend eine andere Stadt. Selbst das höchst Colossale, für welches man hier von jeher Geschmack gehabt, ist nicht bloss durch den „Apennin", sondern auch durch den (lächerlichen) Polyphem im Garten des Pal. Stiozzi-Ridolfi vertreten. f
Sonst sind es fast lauter Gruppen des Kampfes, zu welchen der antike „Hercules mit Antäus" (S. 501, b) die stärktse Anregung mag gegeben haben. Der genannte Vincenzo del Rossi versah den grossen Saal des Pal. Vecchio mit einer ganzen Reihe von Herculeskämpfen, g
welche hier nebeneinander trotz aller Bravour und Leidenschaft den Eindruck der vollkommensten Langenweile hervorbringen. Desselben Rossi Liebesgruppe „Paris und Helena", im Hintergrund jener Grotte h
des Gartens Boboli, wo sich die vier Atlanten Michelangelo's befinden, ist als Arbeit nicht verächtlich, aber im Motiv gemein[1]). Wie

---

[1]) Von Rossi ist auch der Matthäus im Dom (rechts unter dem Eingang zum Kuppelraum), *
die manierirteste aller dort befindlichen Apostelstatuen. Der Thomas (Eingang zum linken Querschiff, links) ist kaum besser.

a weit man in der Allegorie ging, beweisen die Statuen des Novelli, Pieratti u. A. in der Grotte hinten am grossen Hofe des Pal. Pitti, „die Gesetzgebung, der Eifer, die Herrschaft, die Milde"; Moses, dessen Eigenschaften diess sein sollen, steht (von Porphyr gemeisselt) in der Mitte. — Wie weit man aber vom wirklichen Alterthum trotz aller classischen Gegenstände entfernt war, zeigen die beiden lächer-
b lichen Statuen des Jupiter und Janus von Francavilla, welche in der untern Halle des Pal. Brignole zu Genua stehen. (Derjenige Pal. dieses Namens, welcher dem rothen gegenüber an der Str. nuova steht.) Nach den grossen Köpfen, kümmerlichen Leibern, forcirten Gewändern und prahlerisch michelangelesken Händen zu urtheilen glaubt man einen echten Bandinelli vor sich zu haben.

Neben diesen etwas hohlen und müssigen Schaustellungen, die immerhin ihre Stelle in Nischen oder im Freien wirksam ausfüllen, meldet sich — ausser jenen decorativen Fratzen — bald auch eine eigentliche Genresculptur, von halb pastoralem, halb possenhaftem
c Charakter; Figuren von Jaques Callot als Statuen ausgeführt u. dgl. (Garten Boboli etc.) Die künstlerische Nichtigkeit dieser Productionen verbietet uns jede nähere Betrachtung. Sie haben übrigens eine Nachfolge gefunden, welche noch jetzt nicht erloschen ist und in Mailand ganze Ateliers beschäftigt. (Chargen, auch in moderner Tracht, auf Gartenmauern etc.)

In Rom macht sich in den ersten Jahrzehnten nach Michelangelo's Tode nicht eine schwülstige Ausbeutung seiner Ideen, sondern eher eine tiefe Ermattung geltend. Ausser den paar Florentinern sind es vereinzelte, wenig namhafte Meister, welche die Altargruppen und die Grabstatuen dieser Zeit fertigen. So Giov. Batt. della Porta,
d von welchem in S. Pudenziana (hinten links) die Gruppe der Schlüsselverleihung gearbeitet ist; — Giov. Batt. Cotignola, von
e welchem sich derselbe Gegenstand sehr ähnlich behandelt findet in S. Agostino (4. Cap. rechts); — die beiden Casignola, von welchen
f die thronende Statue Pauls IV. über dessen Sarcophag in der Minerva (Cap. Caraffa) gearbeitet ist, mit tüchtig individuellem Kopfe, sonst gesucht und ungeschickt. Die Papstgräber sind überhaupt um diese Zeit ein interessanter Gradmesser für die kirchliche Intention sowohl

als für das künstlerische Können. Mit dem Grabe Pauls III. hört die grosse Freicomposition von einer Porträtstatue und zweien oder mehrern allegorischen Figuren für längere Zeit auf; die thatenreichen Päpste der Gegenreformation müssen wieder in einer Detailerzählung gefeiert werden, welche wie zur Zeit der Renaissance (S. 615, d etc.) nur durch eine Zusammenstellung vieler Reliefs zu erreichen ist; grosse Architekturen geben den Rahmen dazu her; eine mittlere Nische enthält das sitzende oder knieende Standbild des Papstes. Dieser Art sind die riesigen Denkmäler Pius V. und Sixtus V., Clemens VIII. und a
Pauls V. in den beiden Prachtcapellen von S. M. maggiore; die Ten- b
denz, welche hier wieder über die Kunst die Oberhand hat, brachte es bis zur saubern, sorgfältigen Darstellung des Vielen; in künstlerischer Beziehung sind diese kostbaren Werke so nichtig, dass wir die Urheber gar nicht zu nennen brauchen. (Einiges Gute am Grabmal Pius V.) Ein vorzugsweise erzählendes Grabmal von etwas besserer Art ist dasjenige Gregors XI., 1574 von Olivieri verfertigt, in c
S. Francesca romana, dagegen zeigt dasjenige eines Herzogs von Cleve im Chor der Anima, von dem Niederländer Egidio di Ri- d
viere, wiederum nichts als eine gewisse Meisselgeschicklichkeit. — Mit dem Denkmal Urbans VIII. von Bernini kehrt dann jene Freicomposition wieder, aber in einem andern Sinne umgestaltet.

Die parallel stehende genuesische Sculptur der Zeit von etwa 1560—1630 hängt, wie oben (S. 606, c) bemerkt, noch theilweise von den Vorbildern des Civitali, auch von ältern Lombarden ab, doch unter starker indirekter Einwirkung Michelangelo's. (Zwei Künstlerfamilien, des Namens Carlone; ihre Sachen in S. Ambrogio, e
S. Annunziata, S. Siro, S. Pietro in Banchi und überall; zugleich die f
Thätigkeit Francavillas, S. 688, b.) Ob irgend etwas selbständig Bedeutendes vorkömmt, weiss ich nicht zu entscheiden, bezweifle es aber. Luca Cambiaso, der sich auch einmal in der Sculptur versuchte, hat in seiner Fides (Dom, Cap. links vom Chor) das gerade nicht g
erreicht, was seine Bilder so anziehend macht, deren beste zur Vergleichung daneben stehen.

Bis gegen das Jahr 1630 hin hatte die Sculptur die Lebenskräfte desjenigen Styles, der mit Andrea Sansovino begonnen, vollständig aufgezehrt. Sie hatte versucht, in wahrhaft plastischem Sinne zu bilden; aus den todten Manieren der römischen Malerschule hatten sich einzelne Bessere von Zeit zu Zeit immer zu einem reinern und wahrern Darstellungsprincip hindurchgekämpft; die eigentliche Grundlage der Plastik, die abgeschlossene Darstellung der menschlichen Gestalt nach bestimmten Gesetzen des Gleichgewichtes und der Gegensätze, schien gesichert. Zu einem reinen und überzeugenden Eindruck aber hatte diese Kunst es im letzten halben Jahrhundert (etwa 1580 bis 1630) doch nicht mehr gebracht. Theils ist des Trübenden zu viel darin (die genannten römischen Manieren, die alten und neuen naturalistischen Einwirkungen, die verlockenden Kühnheiten des Michelangelo, die Principlosigkeit der Gewandung), theils fehlt es an durchgreifenden Künstlerindividualitäten, an wirklichen frischen Kräften, indem sich damals die Besten alle der Malerei zuwandten. Wesshalb thaten sie diess? Weil der Kunstgeist der Zeit sich überhaupt nur in der Malerei mit ganzer Fülle aussprechen konnte.

Einige Decennien hindurch hat nun die Malerei einen neuen, die Sculptur noch den alten Styl. Endlich entschliesst sie sich, der Malerei (deren Vorgängerin sie sonst ist) nachzufolgen, deren Auffassungsweise ganz zu der ihrigen zu machen. Das Relief ist schon seit dem XV. Jahrh. ein Anhängsel der Malerei; die Freisculptur war durch die grössten Anstrengungen der Meister der goldenen Zeit vor diesem Schicksal einstweilen bewahrt worden; jetzt unterlag auch sie. — Welches der Geist dieser Malerei war, der fortan auch in den Sculpturen lebt, wird unten im Zusammenhang zu schildern sein. In der Malerei können wir ihm seine Grösse und Berechtigung zugestehen; in der Sculptur gehen die wichtigsten Grundgesetze der Gattung darob verloren und es entsteht kein grösseres, namentlich kein ideales Werk mehr, das nicht einen schweren Widersinn enthielte. Nicht ohne Schmerz sehen wir ganz ungeheure Mittel und einzelne sehr grosse Talente auf die Sculptur verwendet, welche die folgenden anderthalb Jahrhunderte hindurch (1630—1780) über Italien und von da aus über die ganze Welt herrschte. Ihr Sieg war schnell und unwiderstehlich, wie überall, wo in der Kunstgeschichte etwas Entschiedenes das Unentschiedene beseitigt.

Übergehen dürften wir sie aber hier doch nicht. Ihre subjectiven Kräfte waren — im Gegensatz zur vorhergehenden Periode — ungemein gross, ihre Thätigkeit von der Art, dass sie mehr Denkmäler in Italien hinterlassen hat als die Gesammtsumme alles Frühern, das Alterthum mitgerechnet, ausmacht. Sie hat ferner einen sehr bestimmten decorativen Werth im Verhältniss zur Baukunst und zur Anordnung grosser Ensembles, und endlich giebt sie gewisse Sachen so ganz vortrefflich, dass man ihr auch für den Rest einige Nachsicht gönnt. (Vgl. den Abschnitt über die Barockarchitektur; S. 366 u. ff.)

Der Mann des Schicksals war bekanntlich Lorenzo Bernini von Neapel (1598—1680), der als Baumeister und Bildhauer, als Günstling Urbans VIII. und vieler folgenden Päpste einer fürstlichen Stellung genoss und in seinen spätern Jahren ohne Frage als der grösste Künstler seiner Zeit galt. Er überschattet denn auch alle Folgenden dergestalt, dass es überflüssig ist, ihren Stylnuancen näher nachzugehen; wo sie bedeutend sind, da sind sie es innerhalb seines Styles. —

Nur ein paar Zeitgenossen, die noch Anklänge der frühern Schule auf bedeutsame Weise mit der berninischen Richtung vereinigen, sind hier vorläufig zu nennen: Alessandro Algardi (1598—1654) und der Niederländer Franz Duquesnoy (1594—1644). Ferner ist schon hier auf das starke französische Contingent in diesem Heerlager aufmerksam zu machen, auf die Legros, Monnot, Teudon, Houtton u. s. w., vor Allem auf Pierre Puget (1622—1694), von dem man wohl sagen könnte, er sei berninischer als Bernini selbst gewesen. Wie Ludwig XIV. in Person, ebenso waren auch die französischen Künstler für den „erlauchten" Meister eingenommen; auffallend ist trotzdem, dass sie in Italien selbst so stark beschäftigt wurden und um 1700 in Rom beinahe das Übergewicht hatten. Wir wollen nun versuchen, die Grundzüge der ganzen Darstellungsweise festzustellen. Bei diesem Anlass können die besonders wichtigen oder belehrenden Werke mit Namen angeführt werden.

Die zwingende Gewalt, welche die Sculptur mit sich fortriss, war der seit etwa 1580 siegreich durchgedrungene Styl der Malerei, wel-

cher auf den Manierismus der Zeit von 1530 an gefolgt war. Derselbe zeigt zwei Haupteigenschaften, welche sich durchdringen und gegenseitig bedingen: 1) den *Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden*, edler in der bolognesischen, gemeiner in der neapolitanischen Schule ausgeprägt; 2) die Anwendung des *Affectes* um jeden Preis. Die Maler verfahren naturalistisch, um eindringlich zu sein, und am Affect erfreut sie wiederum nur die möglichst wirkliche Ausdrucksweise. Dieses Wirkliche, weil es zugleich so *wirksam* war, eignete sich jetzt auch die Sculptur an. Ihr Verhältniss zur Antike war fortan kein innigeres als z. B. dasjenige, welches wir bei Guido und Guercin finden, die Entlehnung einzelner weniger Formen. Bernini persönlich empfand den Werth der Antiken recht gut und erkannte z. B. in dem verstümmelten Pasquino die goldene Zeit der griechischen Kunst, allein als Künstler drängte er nach einer ganz andern Seite hin.

Es versteht sich nun von selbst, dass er und seine Schule diejenigen Aufgaben am besten löste, bei welchen der Naturalismus im (wenn auch nicht unbedingten) Rechte ist. Hieher gehört das *Porträt*. Schon in den vorhergehenden Perioden eines echten und halbfalschen Idealismus war die Büste durchgängig gut, ja bald die beste Leistung dieser Kunst gewesen, und diess Verhältniss dauerte nun in glänzender Weise fort. Die Gräber von Rom, Neapel, Florenz, Venedig enthalten viele Hunderte von ganz vortrefflichen Büsten dieser Art, welche den Porträts von Van Dyck bis Rigaud als würdige Parallele zur Seite stehen. Sie geben die Charaktere nicht idealisirt, aber in freier, grossartiger Weise wieder, wie es nur eine mit den grössten idealen Aufgaben vertraute Sculptur kann. Wir dürfen um dieses Reichthums willen den Kunstfreund seiner eigenen Entdeckungsgabe
a überlassen. Im Santo zu Padua, in S. Domenico zu Neapel, im La-
b teran und in der Minerva zu Rom wird er sein Genüge finden. In
c der Halle hinter S. M. di Monserrato suche man die Grabbüste eines
spanischen Juristen Petrus Montoya († 1630), eine edle leidende Physiognomie von trefflichster Behandlung.

Ausserdem genügt der Naturalismus noch am ehesten in der Darstellung des *Kindes* (zumal des italienischen), in dessen Wesen alle mögliche Schönheit nur unbewusst als Natur vorhanden ist, und dessen

Affecte so einfach sind, dass man sie nicht wohl durch Pathos verderben kann (was einzelne Künstler dennoch versucht haben). Algardi und Duquesnoy genossen zu ihrer Zeit einen gerechten Ruhm für ihre oft ganz naiven und schönen Kinderfiguren. (Von
letzterm ein paar Köpfe an den Grabmälern der zwei hintersten Pfei- a
ler in S. Maria dell' Anima zu Rom.) Von ihren Nachfolgern lässt sich nicht mehr so viel Gutes sagen; die Putten wurden in so besinnungsloser Masse decorativ verbraucht, dass die Kunst es damit allmählig leicht nahm. Und doch wird man selbst unter den von Stucco zu Tausenden improvisirten Figuren dieser Art sehr viele wahre und schöne Motive finden, die nur unter der manierirten und sorglosen Einzelbildung zu Grunde gehen.

Selbst einzelne Idealköpfe der Schule haben einen Werth, der sie doch immer mit guten bolognesischen Gemälden in eine Reihe stellt. Das XVII. Jahrhundert hatte wohl im Ganzen einen andern Begriff von Schönheit als wir und legte namentlich den Accent des Liebreizes auf eine andere Stelle, wovon Mehreres bei Anlass der Malerei; allein desshalb werden wir doch z. B. gewissen Köpfen Algardi's (z. B.
im rechten Querschiff von S. Carlo zu Genua), oder der Statue der b
Mathildis von Bernini (in S. Peter) eine dauernde Schönheit nicht c
ganz abstreiten dürfen. Hie und da ist die Einwirkung der (damals noch in Rom befindlichen und vielstudirten) Niobetöchter nicht zu verkennen. Anderes ist mehr national-italienisch. Selbst ohne höhern geistigen Adel, nehmen sich doch manche Madonnenköpfe, frei behandelt und zwanglos gestellt wie sie sind, recht gut aus. So z. B. mehrere Assunten des Filippo Parodi auf genuesischen Hochaltären. Im Ganzen ist freilich die ideale Form etwas geistesleer.

Die sog. Charakterköpfe folgen ganz der Art der damaligen Maler, und zwar nicht der bessern. Bernini selber steht dem Pietro da Cortona viel näher als etwa dem Guercino; seine männlichen Individuen sind von jenem gemein-heroischen Ausdruck, der in der Malerei erst seit der Epoche der gänzlichen Verflachung (1650) herr-
schend wurde. An seinem Constantin (unten an der Scala regia im d
Vatican) hat man den mittlern Durchschnitt dessen, was er für einen
würdigen Typus des Mannes und des Pferdes hielt; sein Pluto (Villa e
Ludovisi) ist in der Kopfbildung ein Excess der cortonistischen Richtung.

Auch seine Behandlung der menschlichen Gestalt im allgemeinen ist mit Recht verrufen, schon abgesehen von der Stellung. Jugendlichen und idealen Körpern gab er ein weiches Fett, das allen wahren Bau unsichtbar macht und durch glänzende Politur
a vollends widerlich wird. Die Art, wie Pluto's Finger in das Fleisch der Proserpina hineintauchen (Villa Ludovisi), ist auf jede andere Wirkung berechnet als auf die künstlerische. Seine Jugendarbeit,
b Apoll und Daphne (Villa Borghese, oberer Saal), ist bei aller Charakterlosigkeit doch leidlicher, weil sie noch nicht üppig ist. Spätere haben, dem Geschmack ihrer Besteller zu Liebe, nach dieser Richtung hin auf jede Weise raffinirt.

Den heroischen und Charakterfiguren gab Bernini eine prahlerische Musculatur, die sich mit derjenigen Michelangelo's zu wetteifern anschickt, gleichwohl aber nicht den Ausdruck wahrer elastischer Kraft hervorbringt, sondern aufgedunsenen Bälgen gleichsieht. Diess kömmt zum Theil wieder von der unglücklichen Politur her (Pluto, V. Lud.). Bei den nicht von ihm selbst ausgeführten Statuen
c der grossen Stromgötter (Hauptbrunnen auf Piazza navona) hängt der so viel günstigere Eindruck offenbar mit der anspruchlosern Behandlung der Oberflächen des Nackten zusammen. Und wo die Aufgabe
d ihm wahrhaft gemäss war, wie z. B. der Triton der Piazza Barberini, bei welchem jene üble Prätension auf Eleganz ohnediess wegfiel, da genügt Bernini völlig. Er hat vielleicht überhaupt nichts Besseres geschaffen als diese halbburleske Decorationsfigur, welche mit Schale und Untersatz ein so prächtig belebtes Ganzes bildet. Wie so oft in der neuern italienischen Kunst wirken gerade diejenigen Mittel im rein naturalistischen und komischen Gebiet vortrefflich, welche im idealen Alles verderben.

Andere Bildhauer waren auch in der Musculatur wahrer und naturalistischer, in der Epidermis mürber, aber desshalb nicht viel erquicklicher. Eine grosse Schaustellung anatomischen Könnens ist z. B.
e Puget's S. Sebastian in der S. Maria di Carignano zu Genua; der Heilige muss sich vor Qual krümmen, damit der Künstler das Unerhörte von Formen an ihm entwickeln könne. Freilich weit die meisten Berninesken waren zu sehr blosse Decoratoren, um sich auf eine so ernstliche Virtuosität einzulassen.

Die *Gewandung* ist vollends eine wahrhaft traurige Seite dieses Styles. Es bleibt ein Räthsel, dass Bernini zu Rom, in der täglichen Gegenwart der schönsten Gewandstatuen des Alterthums sich so verirrte. Allerdings konnten ihm Togafiguren und Musen nicht unbedingt zum Vorbilde dienen, weil er lauter *bewegte*, affectvolle Motive bearbeitete, die im Alterthum fast nur durch nackte Figuren repräsentirt sind; allein auch seine Aufgaben zugegeben, hätte er die Gewandung anders stylisiren müssen. Er componirt diese nämlich ganz nach malerischen Massen und giebt ihren hohen, plastischen Werth als Verdeutlichung des Körpermotives völlig Preis.

In Porträtstatuen, wo der Affect wegfiel und die *Amtstracht*
eine bestimmte Charakteristik der Stoffe verlangte, hat dieser Styl
Treffliches aufzuweisen. Seit Bernini's Papststatuen (Denkmäler Ur- a
bans VIII. und Alexanders VII. in S. Peter) legte sich die Sculptur b
mit einem wahren Stolz darauf, den schwerbrüchigen Purpur des ge-
stickten Palliums, die feinfaltige Alba, die Glanzstoffe der Ärmel, der
Tunica etc. in ihren Contrasten darzustellen. Von den Statuen Papst
Urbans ist diejenige am Grabe (im Chor von S. Peter) durch beson-
ders niedliche Einzelpartien dieser Art, durchbrochene Manschetten und
Säume etc., diejenige im grossen Saal des Conservatorenpalastes da- c
gegen durch kecke Effectberechnung auf die Ferne merkwürdig. Auch
die Cardinalstracht wurde bisweilen gut und würdig behandelt (La- d
teran, Cap. Corsini). Fürsten, Krieger und Staatsmänner sind wenig-
stens im Durchschnitt besser als Engel und Heilige, wo sie nicht durch
antike (und dann schlecht ideale) Tracht und heftige Bewegungen in
Nachtheil gerathen wie z. B. die meisten Reiterstatuen. Von den letz-
tern, sowie sie dem berninischen Styl angehören, reicht keine an den
grossen Kurfürsten auf der langen Brücke in Berlin. (Von Schlüter.)
Francesco Mocchi († 1646), der etwa die Grenzscheide zwischen dem e
bisherigen und dem berninischen Styl bezeichnet, hat in Ross und Reiter die äusserste Affection hineinzulegen gewusst. (Bronzedenkmäler des Alessandro und des Ranuccio Farnese auf dem grossen Platz in Piacenza.) — An Grabmälern in den Kirchen findet man zahlreiche Halbfiguren, in welchen das lange Haar, der Kragen, die Amtstracht bisweilen mit dem ausdrucksvollen Kopf ein schönes Ganzes ausmachen.

Die ideale Tracht aber verschlingt den Körper in ihren weiten fliegenden Massen und flatternden Enden, von welchen das Auge recht gut weiss, dass sie factisch centnerschwer sind. Die Politur, womit Bernini und viele seiner Nachfolger das ideale Gewand, zumal himmlischer Personen, glaubten auszeichnen zu müssen, verderbt dasselbe vollends. Es gewinnt ein Ansehen, als wäre es — man erlaube die Vergleichung — mit dem Löffel in Mandelgallert gegraben. Thonfiguren sind desshalb oft leidlicher als marmorne.

Bisweilen wurde aber auch auf ganz besondere Art mit der Gewandung gekünstelt. Eine der unvermeidlichen Sehenswürdigkeiten Neapels sind die drei von allen Neapolitanern (und auch von vielen
a Fremden) auf das höchste bewunderten Statuen in der Capelle der Sangri, Duchi di S. Severo; sämmtlich um die Mitte des vorigen Jahrh. gearbeitet. Von San Martino ist der ganz verhüllte todte Christus, eine Gestalt, welche zwar kein höheres Interesse hat, als das Durchscheinen möglichst vieler Körperformen durch ein feines Linnen, doch wird der Beschauer weiter nicht gestört. Von Corradini ist die ganz verhüllte sog. Pudicitia, mit welcher es schon viel misslicher aussieht; ein Weib von ziemlich gemeinen Formen, die sich vermöge der künstlichen Durchsichtigkeit der Hülle weit widriger aufdrängen, als wenn die Person wirklich nackt gebildet wäre[1]). Von dem Genuesen Queirolo aber ist die Gruppe „il disinganno, die Enttäuschung"; ein Mann (Porträt des Raimondo di Sangro) macht sich aus einem grossmächtigen Stricknetze frei mit Hülfe eines höchst abgeschmackt herbeischwebenden Genius. Welche Marter an diesen Arbeiten auch die meisselgewandteste Virtuosenhand ausstehen musste, weiss nur ein Bildhauer ganz zu würdigen. Und bei all der Illusion ist der geistige Gehalt null, die Formengebung gering und selbst elend. Die Capelle ist noch mit andern Arbeiten dieser Zeit angefüllt. Wer von da unmittelbar zur Incoronata geht, kann mit doppeltem Erstaunen sich überzeugen, mit wie Wenigem das Höchste sich zur Erscheinung bringen lässt.

*[1]) Von demselben Corradini steht eine verhüllte „Wahrheit" in der Galerie Manfrin zu Venedig.

Übrigens sind dieses seltene Ausnahmen. Der Barockstyl liebt viel zu sehr das Massenhafte und in seinem Sinn glänzende Improvisiren, um sich häufig eine solche Mühe zu machen.

Welches war nun der Affect, dem zu Liebe Bernini die ewigen Gesetze der Drapirung so bereitwillig preisgab? Bei Anlass der Malerei wird davon umständlicher gehandelt werden; denn bei dieser ging ja die Sculptur jetzt in die Schule. Genug, dass nunmehr ein falsches dramatisches Leben in die Sculptur fährt, dass sie mit der Darstellung des blossen Seins nicht mehr zufrieden ist und um jeden Preis ein Thun darstellen will; nur so glaubt sie etwas zu bedeuten. Die heftige Bewegung wird, je weniger tiefere, innere Nothwendigkeit sie hat, desto absichtlicher in dem Gewande explicirt. Ging man aber so weit, so war auch die plastische Composition überhaupt nicht mehr zu retten. Die so schwer errungene Einsicht in die formalen Bedingungen, unter welchen allein die Statue schön sein kann, das Bewusstsein des architektonischen Gesetzes, welches diese stoffgebundene Gattung allein beschützt und beseelt — diess ging für anderthalb Jahrhunderte verloren.

Schon für alle Einzelstatuen (geschweige denn für Gruppen) wird nun irgend ein Moment angenommen, der ihre Bewegung begründen soll. Bisweilen gab es freie Themata, welche aus keinem andern Grunde gewählt wurden. So Bernini's schleudernder David (Villa a
Borghese), welcher die grösste äussere Spannung einer gemeinen jugendlichen Natur ausdrückt. Aber welcher Moment sollte in die zahllosen Kirchenstatuen, in all die Engel und Heiligen gelegt werden, die auf Balustraden, in Fassadennischen, in Nebennischen der Altäre u. a. a. O. zu stehen kamen? Die Aufgabe war keine geringe! Bernini hatte z. B. mittelbar oder unmittelbar für die 162 Heiligen zu b
sorgen, welche auf den Colonnaden vor S. Peter stehen, und ähnliche, wenn auch minder ausgedehnte Reihenfolgen kamen bei der Auszierung von Gebäuden nicht selten in Arbeit.

Die Sculptur ging nun auch hier der Malerei getreulich nach und nahm ihr den ekstatisch gesteigerten, durch Geberden ver-

sinnlichten *Gefühlsausdruck* ab. Derselbe ist an sich gar wohl darstellbar und könnte mit grosser Schönheit und Reinheit gegeben werden. Allein wenn er zur Regel wird und bald den einzigen Inhalt und Gehalt auszumachen droht, so ist er der Sculptur gefährlicher als der Malerei, welche letztere durch Farbe und Umgebung viel mehr Abwechselung und neue Motivirung hineinbringen und das Auge beständig von Neuem täuschen kann.

Mit einer Art von resoluter Verzweiflung geht die Sculptur an
ihr Tagewerk. Sie sucht mit aller Anstrengung nach Nebengedanken;
sie giebt dem Heiligen einen Putto bei, mit welchem er Conversation
machen kann; sie lässt den Apostel heftig in seinem vorgestützten
a Buche blättern (lehrreiche Apostelreihe von Monnot, Le Gros u. A. in
b den Pfeilernischen des Laterans); Mocchi's S. Veronica (in S. Peter)
c läuft eilig mit ihrem Schweisstuch; Bernini's Engel auf Ponte S. An-
gelo cokettiren ganz zärtlich mit den Marterinstrumenten (der mit der
Kreuzinschrift von B. eigenhändig ausgeführt); u. dgl. m. — Im Allge-
meinen aber sind und bleiben es einige wenige Motive, welche sich
besonders häufig nur versteckt wiederholen. Da macht sich z. B. ein
d inspirirtes Auffahren, wie aus einem Traum, bemerklich (Bernini's
e Statuen in S. M. del popolo, Cap. Chigi; in der Capella del voto des
Domes von Siena etc.); ein eifriges Betheuern und Schwören (Bernini's
f Longin in S. Peter, auch mehrere der Ordensstifter in den Nischen
g der Hauptpfeiler daselbst; unter diesen ist der S. Ignatius Loyola, von
Giuseppe Rusconi, durch tiefern Ausdruck und gediegenere
h Ausführung ausgezeichnet; ganz unverzeihlich schlecht der Beato
Alessandro Sauli von Puget, in S. M. di Carignano zu Genua, u. a. m.).
Es ist noch ein Glück für den Künstler, wenn er seinen Heiligen als be-
geisterten Prediger darstellen kann. (S. Peter.) Sonst findet sich
namentlich ein schwärmerisches Hinsinken oder Hinknieen, theils mit
gesenktem Haupt (Legros, S. Aloys Gonzaga, im rechten Querschiff
von S. Ignazio zu Rom), theils mit einem solchen Blick nach oben,
dass man wenig mehr als Kinnbacken und Nasenspitze bemerkt. (Eine
k Hauptstatue dieser Gattung, der silberne S. Ignatius von Legros, im
linken Querschiff al Gesù, ist nur noch durch eine kupferversilberte
l Nachbildung vertreten.) Der S. Andreas des Duquesnoy, in S. Peter,
welcher es beim blossen sehnsüchtigen Blick und Handgestus bewen-

den lässt, ist ohnediess auch durch Mässigung der Form ein besseres Werk.

Höchst widrig ist denn die Vermischung dieses ekstatischen Ausdruckes mit einem je nach Umständen grässlichen körperlichen Leiden. Die grosse Lieblingsaufgabe, S. Sebastian, welcher nackt und dennoch ein Heiliger ist, wurde jetzt von Puget (Kirche Carignano zu Genua, s. oben) in einer Weise gelöst, welche des rücksichtslosen Naturalismus jener Zeit ganz würdig war. Hatten bisher Maler und Bildhauer das körperliche Leiden des Heiligen entweder weggelassen (indem sie den bloss Gebundenen, noch nicht Durchschossenen abbildeten), oder doch würdig dargestellt, so windet sich hier S. Sebastian wie ein Wurm vor Schmerzen. Das Stärkste aber bietet (ebenda) ein anderer Franzose, Claude David, in seinem S. Bartholomäus; man sieht den nackten, bejahrten Athleten an einen Baumstamm gebunden, halb knieend, halb aufspringend mit schon halbgeschundener Brust; ein heranschwebender Engel zieht das hängende Stück Haut an sich und macht den Beschauer in naseweiser Art auf das Leiden des Heiligen aufmerksam.

Also lauter sehnsüchtige Devotion und Passivität, mit Güte oder Gewalt in das Momentane und Dramatische übersetzt — diess ist der Inhalt der kirchlichen Einzelstatuen. Ein weiteres pikant gemeintes Interesse verlieh ihnen z. B. Bernini gern durch allzugrosse Bildung im Verhältniss zur Kleinheit der Nische (die erwähnten Statuen im Dom von Siena); die Ausgleichung liegt in gebückter, sonderbar sprungbereiter Stellung u. dgl. Zu diesem gezwungen Momentanen, vermeintlich Dramatischen gehört ganz consequent auch die Bildung der Attribute in demselben Verhältniss zur wirklichen Grösse wie die Figuren. Das frühere Mittelalter hatte dem heil. Laurentius nur ein kleines Röstlein, der heil. Catharina ein Rädlein in die Hand gegeben; jetzt weiss man von einer solchen andeutenden, symbolischen Darstellungsweise nichts mehr; da es sich um eine Situation handelt, an deren Gegenwärtigkeit der Beschauer glauben soll, muss Laurentius einen mannslangen Rost, Catharina ein Wagenrad mitbekommen; soviel gehört nothwendig mit zur Illusion.

Indess giebt es ein paar Heiligenfiguren, in welchen statt der so oft unechten Ekstase eine ruhige, sogar innig andächtige Stimmung

ausgedrückt ist. So in der vielleicht besten Statue des XVII. Jahrh.,
a der H. Susanna des Duquesnoy in S. M. Loretto zu Rom; sie deutet mit der Linken auf die Palme, welche sie in der Rechten hält, und blickt sanft nieder. Ohne den bessern Antiken irgendwie ebenbürtig zu sein, hätte dieses Werk doch genügen sollen, um alle Zeitgenossen auf ihren Irrwegen zu beschämen. Oder Houttons hei-
b liger Bruno (S. M. degli Angeli in Rom, Eingang ins Hauptschiff); hier ist im Gegensatz zu dem sonst üblichen unwahren Auffahren jene demüthige, innige Carthäuser-Devotion ganz einfach dargestellt, welche gleichzeitig durch die Maler Stanzioni und Le Sueur
c einen unvergänglich schönen Ausdruck fand. Bernini's heil. Bibiana (in der gleichnamigen stets verschlossenen Kirche) soll wenigstens einen Anflug von ähnlichem einfachem Ernst haben.

Sodann giebt es eine Anzahl Martyrien ohne Pathos, in welchen nicht mehr das Leiden, sondern der ruhige Augenblick des Todes dargestellt ist. Was man auch von solchen Gegenständen — namentlich wenn sie plastisch, ohne irgend ein sachliches Gegengewicht vorgetragen werden — denken möge, immerhin sind die hieher gehörenden liegenden Statuen Bernini's zu seinen besten Werken zu
d zählen. So die selige Lodovica Albertoni (in S. Francesco a ripa zu Rom, hinten links), und der nach seinem Modell von Giorgini aus-
e geführte S. Sebastian (in S. Sebastiano, links). Endlich in S. Cecilia
f zu Rom (unter dem Hochaltar) die schöne, in der Art ihres Liegens rührende heil. Cäcilia des Stefano Maderna. Mehrere ähnliche Statuen in andern Kirchen.

Von der Bildung einzelner Gestalten gehen wir über zu den Gruppen, deren mehrere bereits beiläufig genannt worden sind. Eine Kunstepoche, welche so grossen Werth auf das Momentane und Dramatische legte und in allen Künsten so sehr auf Pomp und Pracht ausging, musste eine entschiedene Vorliebe für grosse Marmorgruppen haben. Da ihr aber die höhern Liniengesetze gleichgültig waren neben dem Ausdruck der Wirklichkeit und des Momentes, so mussten in der Regel verfehlte Werke zum Vorschein kommen.

In den Profangruppen wird das Capitel der mythischen Entführungsscenen umständlich behandelt; Bernini gab schon in seiner frühern Gruppe „Apoll und Daphne“ (S. 694, b) dasjenige Übermass des Momentanen, womit jene Zeit glücklich zu machen war; ausser- a
dem gehört sein Pluto (S. 694, a) hieher. Mit der Zeit geriethen solche Sujets in die Hände von Garten-Steinmetzen, und fielen dann bisweilen so lächerlich aus, dass man das Anstössige völlig vergisst. Irgend etwas von dem plastischen Ernste des Sabinerinnenraubes von Giov. Bologna wird man im XVII. und XVIII. Jahrh. vergebens suchen.

Von den Brunnengruppen ist zum Theil schon die Rede gewesen (S. 396 u. f.). In derjenigen auf Piazza Navona (S. 694, c) strebt b
Bernini nach dem Ausdruck elementarischer Naturgewalten in Michelangelo's Sinne, allein statt eines blossen gewaltigen Seins kann er auch hier sein Pathos nicht unterdrücken, ein Nachtheil, welchen die einfach tüchtige Detailarbeit nicht wieder gut machen kann. Hier lernt man Giov. Bologna's Brunnen im Garten Boboli (S. 683, b) schätzen, welcher einen streng architektonischen Sinn in plastischen Gestalten ausdrückt und keines irrationellen Elementes bedarf, wie in Bernini's Werk der mit unsäglicher Schlauheit arrangirte Naturfels ist.

Ebenso muss man die Prachtgräber dieser Zeit mit ihrer Art von Gruppenbildung kennen, um Michelangelo's Gräber in der Sacristei von S. Lorenzo ganz zu würdigen. Bernini selber begann die neue Reihe mit dem Grabmal Urbans VIII. im Chor von S. Peter, c
und endete mit demjenigen Alexanders VII. (über einer Thür seitwärts vom linken Querschiff); der Typus des erstgenannten herrscht dann weiter in den Grabmälern Leo's XI. (von Algardi), Innocenz XI. (von Monnot), Gregors XIII. (erst lange nach dessen Tode errichtet, 1723, von Camillo Rusconi, das beste der Reihe), und Benedicts XIV. (von Pietro Bracci), wozu noch dasjenige Benedicts XIII. in der Minerva d
(ebenfalls von Bracci) und dasjenige Clemens XII. im Lateran (Cap. e
Corsini) zu rechnen sind.

Durchgängig das Beste oder Leidlichste sind natürlich die über den Särgen thronenden, stehenden oder knieenden Porträtstatuen der Päpste, zumal bei Bernini selbst. Im Übrigen aber wird die Nische, in welcher der Sarcophag steht, nur als eine Art Schaubühne behandelt, auf welcher Etwas vorgehen muss. Noch Gugl. della Porta

hatte seine „Klugheit" und „Gerechtigkeit" ruhig auf dem Sarcophag Pauls III. lagern lassen, allerdings nicht mehr so unbekümmert um den Beschauer wie Michelangelo's Tag, Nacht und Dämmerungen[1]). Seit Bernini aber müssen die zwei allegorischen Frauen eine dramatische Scene aufführen; ihre Stelle ist desshalb nicht mehr auf dem Sarcophag, sondern zu beiden Seiten, wo sie stehend oder sitzend (und dann auffahrend) ihrem Affect freien Lauf lassen können. Der Inhalt dieses Affectes soll meist Trauer und Jammer, Bewunderung, verehrende Ekstase um den Verstorbenen sein, was denn jeder Bildhauer auf seine Weise zu variiren sucht. — Die kirchliche Decenz verlangte jetzt eine vollständige Bekleidung, sodass an diesen Gräbern von S. Peter die ausgesuchtesten damaligen Draperiemotive zu finden sind. Die Bravour im Nackten entschädigte sich durch beigegebene Putten. Daneben bringt schon Bernini — wenn ich nicht irre, zum erstenmal seit dem Mittelalter — die scheussliche Allegorie des Todes
a in Gestalt eines Skelettes vor; am Grabmal Urbans VIII. schreibt dasselbe auf einen marmornen Zettel die Grabschrift zu Ende; am Monument Alexanders VII. hebt es die colossale Draperie von gelb und braun geflecktem Marmor empor, unter welcher sich die Thür befindet. Leider fand gerade diese „Idee" sehr eifrige Nachbeter.

Bei Anlass dieses Extremes ist von den Allegorien Einiges zu sagen, weil sie gerade für die Sepulcralsculptur als wesentlichste Gedankenquelle betrachtet wurden; auch an Altären spielen sie oft die erste Rolle. Die Prachtgräber und Altäre Italiens sind eben so voll von verzweifelten Versuchen, dieses Element interessant zu machen, wie eine gewisse Gattung der damaligen Poesie. Über die Stelle der Allegorie in der Kunst überhaupt haben wir hier nicht zu entscheiden. Ihre Unentbehrlichkeit in allen nicht-polytheistischen Zeitaltern und die Möglichkeit schöner und erhabener Behandlung zugegeben, fragt es sich nur, wesshalb sie uns bei den Berninesken so ganz besonders ungeniessbar erscheint?

Diese Gedankenwesen, geboren von der Abstraktion, haben eben ein zartes Leben. Selber Prädicate, sind sie wesentlich prädicatlos

[1]) Die Grabtypen der Zwischenzeit siehe S. 689.

und vollends thatlos. Der Künstler darf sie zwar als Individuen darstellen, welche dasjenige empfinden, was sie vorstellen, allein er muss diese Empfindung nur wie einen Klang durch die ruhige Gestalt hindurchtönen lassen. Statt dessen zieht die Barocksculptur sie unbedenklich in das momentane Thun und in einen Affect hinein, der sich durch die heftigsten Bewegungen und Geberden zu äussern pflegt. Nun ist es schon an und für sich nichts Schönes um Idealfiguren dieses Styles, wenn sie aber auffahren, springen, einander an den Kleidern zerren, auf einander losschlagen, so wirkt diess unfehlbar lächerlich. Alles Handeln und zumal alles gemeinschaftliche Handeln ist den allegorischen Gestalten untersagt; die Kunst muss sich zufrieden geben, wenn sie ihnen nur ein wahres S e i n verleihen kann.

Gleichzeitig mit Bernini dichtete Calderon seine Autos sagramentales, wo fast lauter allegorische Personen handeln und welche doch den Leser (um nicht zu viel zu sagen) ergreifen. Aber der Leser steht dabei unter der Rückwirkung desjenigen starken spanischen Glaubens und derjenigen alten Gewöhnung an die Allegorie, welche schon dem grossen Dichter entgegenkam und ihm die zweifellose Sicherheit gab, deren er in dieser Gattung bedurfte und die uns für den Augenblick völlig mitreisst, während wir bei den Berninesken das ästhetische Belieben, die Wählerei recht wohl ahnen. Sodann sind es Dramen, d. h. Reihen fortschreitender Handlungen, nicht einzelne in den Marmor gebannte Momente. Endlich steht es der Phantasie des Lesers frei, die allegorischen Personen des Dichters mit der edelsten Form zu bekleiden, während die Sculptur dem Beschauer aufdringt, was sie vorräthig hat. — Übrigens empfindet man bei Rubens bisweilen eine ähnliche, zum Glauben zwingende Gewalt der Allegorie wie bei Calderon.

Welcher Art die Handlungen der allegorischen Gruppen bisweilen sind, ist am glorreichsten zu belegen mit den Gruppen von Legros a
und Teudon links und rechts von dem Ignatiusaltar im Gesù zu Rom: die Religion stürzt die Ketzerei, und der Glaube stürzt die Abgötterei; die besiegte Partei ist jedesmal durch zwei Personen repräsentirt. Was an dieser Stelle erlaubt war, galt dann weit und breit als classisch und fand Nachahmer in Menge. Einem besonders komischen Übelstand unterliegen dabei die w e i b l i c h e n A l l e g o r i e n d e s

Bösen. Aus Neigung zum Begreiflichen bildete man sie als hässliche Weiber, und zwar, wie sich bei den Berninesken von selbst versteht, in Affect und Bewegung, im Niederstürzen, Fliehen u. s. w.
a Auf dem figurenreichen Hochaltar der Salute in Venedig (von Justus de Curt) sieht man neben der Madonna u. a. eine fliehende „Zwietracht", von einem Engel mit einer Fackel verfolgt, das hässlichste alte Weib in bauschig flatterndem Gewand. Nicht umsonst hatte schon der alte Giotto (Padua, Fresken der Arena) die Laster in männlicher Gestalt dargestellt. — Und dann kann überhaupt nur ein reiner Styl wahrhaft grossartige Allegorien des Bösen schaffen.

Allein auch die ruhigern, einzeln stehenden Allegorien unterliegen zunächst der manierirten Bildung alles Idealen. Unter zahllosen Bei-
b spielen heben wir die Statuen im Chor von S. M. Maddalena de Pazzi in Florenz hervor, weil sie mit besonderm Luxus gearbeitet sind: Montani's Religion und Unschuld, und Spinazzi's Reue und Glaube; der letztere eine von den beliebten verschleierten Figuren in der Art der oben (S. 696, a) genannten. Während sich aber hier wenigstens die Bedeutung der einzelnen Figuren, wenn auch mit Mühe, errathen lässt, tritt in vielen andern Fällen ein absurder vermeintlicher Tiefsinn dazwischen, der mit weit hergeholten pedantischen Anspielungen im Geschmack der damaligen Erudition die Allegorien vollends unkenntlich macht und sich damit zu brüsten scheint, dass eben nicht der Erste Beste erkenne, wovon die Rede sei. Man suche z. B. aus den
c acht lächerlich manierirten Statuen klug zu werden, mit welchen Michele Ongaro die kostbare Capelle Vendramin in S. Pietro di Castello zu Venedig verziert hat! (Ende d. l. Querschiffes.) Mit allen Attributen wird man die Bezüge des XVII. Jahrh. erst recht nicht errathen. — Ein anderer Missbrauch, der alle Theilnahme für diese allegorischen Gebilde von vorn herein stört, ist die oben (S. 385 u. f.) gerügte Verschwendung derselben für decorative Zwecke, zumal in einer ganz ungehörigen Stärke des Reliefs, welche beinahe der Freisculptur gleich kömmt. Denselben Schwindel, welchen man im Namen der Bogenfüllungstugenden empfindet, fühlt man dann auch für die eigentlichen Statuen, die auf den Gesimsen von Altartabernakeln stehen, oder vollends für jene Fides, Caritas u. s. w., welche nebst Putten und Engeln auf den gebrochenen Giebelschnecken der Altäre in Pozzo's

Geschmack (S. 390) höchst gefährlich balancirend sitzen. (Ein Beispiel von vielen in S. Petronio zu Bologna, 2. Cap. links.) Was uns a besorgt macht, ist der Naturalismus ihrer Darstellung und die seiltänzerische Prätension auf ein wirkliches Verhältniss zu dem Raume, wo sie sich befinden, d. h. auf ein wirkliches Sitzen, Stehen, Lehnen an einer halsbrechenden Stelle. Für eine Statue des XIV. Jahrh., mit ihrem einfachen idealen Styl, ist dem Auge niemals bange, so hoch und dünn auch das Spitzthürmchen sein mag, auf welchem sie steht.

Doch wir müssen noch einmal zu den Grabmälern zurückkehren. Die Nachtreter haben Bernini weit überboten sowohl in der plastischen als in der poetischen Rücksichtslosigkeit. Als sie einmal, wie bei Anlass der Altargruppen weiter zu erörtern ist, die Gattungen der Freisculptur und des Hochreliefs zu einer Zwitterstufe, der Wandsculptur (sit venia verbo) vermengt hatten, war schlechterdings Alles möglich. Bei der totalen Verwilderung des Styles rivalisirte man jetzt fast nur noch in „Ideen", d. h. in Einfällen und, wer seine Geschicklichkeit zeigen wollte, in naturalistischem Detail. Hier halten weinende Putten ein Bildnissmedaillon; dort beugt sich ein Prälat über sein Betpult hervor; ein verhülltes Gerippe öffnet den Sarg; abwärts purzelnde Laster werden von einer Inschrifttafel erdrückt, über welcher oben ein fader Posaunenengel mit einem Medaillon schwebt; für alle Arten von Raumabstufung müssen marmorne Wolken herhalten, die aus der Wand hervorquellen, oder es flattern grosse marmorne Draperien rings herum, für deren Brüche und Bauschen die Motivirung erst zu errathen ist. Statt aller Denkmäler dieser Art nennen wir nur das der Maria Sobieska im linken Seiten- b schiff von S. Peter, als eines der prächtigsten und sorgfältigsten (von Pietro Bracci). — In Florenz ist die unter Foggini's Leitung decorirte c (1692 vollendete) Cap. Feroni in der Annunziata (die zweite links) ein wahres Prachtstück berninesker Allegorie und Formenbildung. Als Grabcapelle des (in Amsterdam als Kaufmann reich gewordenen, später in Florenz als Senator festgehaltenen) Francesco Feroni hätte sie nur Eines Sarcophages bedurft; der Symmetrie zu Liebe wurden es zweie; auf dem einen sitzen die Treue (mit dem grossen bronzenen

Bildnissmedaillon) und die Schifffahrt, auf dem andern die Abundantia maritima und der „Gedanke", ein nackter Alter mit Büchern; über den Särgen stehen dort S. Franciscus, hier S. Dominicus; unter dem Kuppelrand schweben Engel, in der Kuppel Putten. Und über diess Alles ist doch Ein Styl ausgegossen und der Beschauer lässt sich wenigstens einen Augenblick täuschen, als gehöre es zusammen. (Das
a Altarbild von Carlo Lotti.)

In Venedig behielten die Dogengräber von der vorhergehenden Epoche her die Form grosser Wandarchitekturen von zwei Ordnungen bei, nur dass dieselben in noch viel colossalerm Massstab ausgeführt wurden. Das Figürliche concentrirt sich hier nicht zu einer allegorischen Sarcophaggruppe, sondern vertheilt sich in einzeln aufgestellte Statuen vor und zwischen den Säulen, in Reliefs an den Postamenten u. s. w. Ganze Kirchenwände (am liebsten die Frontwand) werden von diesen zum Theil ganz abscheulichen Decorationen in Beschlag genommen. Unverzeihlich bleibt es zumal, dass die Besteller, was sie an der Architektur ausgaben, an den armen Schluckern sparten, welche die Sculpturen in Verding nahmen, sodass die elendesten Arbeiten des berninischen Styles sich gerade in den venezianischen Kirchen finden
b müssen. Eine Ausnahme macht etwa das Mausoleum Valier im rechten Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo, wofür man wenigstens einen der bessern Berninesken, Baratta, nebst andern Geringern in Anspruch nahm. (Unter den obern Statuen u. a. eine Dogaressa in vollem Costüm um 1700.) — Wie weit das Verlangen geht, überall recht begreiflich und wirklich zu sein, zeigt auf erheiternde Weise das im
c linken Seitenschiff der Frari befindliche Grabmal eines Dogen Pesaro († 1669). Vier Mohren tragen als Atlanten das Hauptgesimse; ihre Stellung schien nicht genügend, um sie als Besiegte und Galeotten darzustellen; der Künstler, ein gewisser Barthel, gab ihnen zerrissene Hosen von weissem Marmor, durch deren Lücken die schwarzmarmornen Kniee hervorgucken; er hatte aber auch genug Mitleid für sie und Nachsicht für den Beschauer, um zwischen ihren Nacken und den Sims dicke Kissen zu schieben; das Tragen thäte ihnen sonst zu wehe.

Von den Altargruppen sind zuerst die freistehenden zu betrachten. Die beste, welche mir vorgekommen ist, befindet sich in

der Crypta unter der C a p e l l a C o r s i n i im Lateran zu Rom; es a ist eine P i e t à von Bernini. (? Sie fehlt im Verzeichniss seiner Werke bei Dominici.) Die delicate Behandlung des Marmors macht sich in einigen Künsteleien absichtlich bemerkbar, sonst ist an der Gruppe nur die durchaus malerische (und in diesem Sinne gute) Composition zu tadeln; im Übrigen ist es ein ziemlich reines Werk von schönem, innerlichem Ausdruck ohne alles falsche Pathos; im Gedankenwerth den besten Darstellungen dieses Gegenstandes aus der Schule der Caracci wohl gleichzustellen. Wie Bernini am gehörigen Ort seinen Styl zu bändigen und zu veredeln wusste, zeigt auch der Christus- b leichnam in der Crypta des Domes von Capua.

Allein diess waren Werke für geschlossene Räume mit besonderer Bestimmung. Was sollte auf die Hochaltäre der Kirchen zu stehen kommen? Nicht Jeder war so naiv wie Algardi, der für den Hauptaltar von S. Paolo zu Bologna eine Enthauptung Johannis in c zwei colossalen Figuren arbeitete; statt des Martyriums sucht man vielmehr durchgängig eine G l o r i e an diese feierlichste Stelle der Kirche zu bringen. Die höchste Glorie, welche die Kunst ihren Gestalten hätte verleihen können, eine grossartige, echt ideale Bildung mit reinem und erhabenem Ausdruck — diese zu schaffen war das Jahrhundert nicht mehr angethan; der Inhalt des Altarwerkes musste ein anderer sein. Vor Allem musste der pathetische und ekstatische Ausdruck, welchen man die ganze Kirche hindurch in allen Nischenfiguren und Nebenstatuen der Seitenaltäre auf hundert Weisen variirt hatte, in der Altarsculptur consequenter Weise seinen Höhepunkt erreichen, indem man die Ekstase zu einer Verklärung zu steigern suchte. Hier beginnt die Nothwendigkeit der Zuthaten; die betreffende Hauptfigur, die man am liebsten ganz frei schweben liesse, schmachtet sehnsüchtig auf W o l k e n empor, welche dann weiter zur Anbringung von Engeln und Putten benützt werden. Als aber einmal die Marmorwolke als Ausdruck eines überirdischen Raumes und Daseins anerkannt war, wurde Alles möglich. Es ist ergötzlich, den Wolkenstudien der damaligen Sculptoren nachzuforschen; in ihrem redlichen Naturalismus scheinen sie — allerdings irriger Weise — nach dem Qualm von brennendem feuchtem Maisstroh u. dgl. modellirt zu haben. Die Altäre italienischer Kirchen sind nun sehr reich an kostbaren Schwebegrup-

pen[1]) dieser Art. Es ist hauptsächlich die von Engeln gen Himmel getragene Assunta, wie sie etwa Guido Reni aufgefasst hatte, mit gekreuzten oder ausgestreckten Armen und im letztern Fall sogar oft eher declamatorisch als ekstatisch. Oder der Kirchenheilige in einer
a Engelglorie. In Genua z. B. kam es so weit, dass fast kein Hauptaltar mehr ohne eine solche Gruppe blieb. Man sieht dergleichen von Puget auf dem Hauptaltar der Kirche des Albergo de' Poveri, von Domenico und Filippo Parodi und Andern auf den Altären von S.
b Maria di Castello, S. Pancrazio, S. Carlo etc. Das Auge hält sie von Weitem für Phantasieornamente und kann sie erst in der Nähe entziffern. Die halbe Illusion, welche sie erreichen, steht im widerlichsten Missverhältniss zu der ganzen Illusion, nach welcher die Deckenfresken streben; oft bilden sie eine dunkle Silhouette gegen einen lichten Chor; ausserdem steht ihre Proportion in gar keiner Beziehung zu den Proportionen aller andern Bildwerke der Kirche; sie hätten eigentlich höchst colossal gebildet werden müssen. Danken wir gleichwohl dem Himmel, dass diess nicht geschehen ist. — Eine unterste
c Stufe der Ausartung bezeichnet nach dieser Seite Ticciati's Altargruppe im Baptisterium von Florenz (1732). Von den für schwebend geltenden Engeln trägt der eine die Wolke, auf welcher Johannes d. T. kniet; der andere stützt sie mit dem Rücken; ein Stück Wolke quillt bis über den Sockel herunter. Auf gemeinere Weise liess sich das Übersinnliche nicht versinnlichen, selbst abgesehen von der süsslich unwahren Formenbildung. — Auf dem Hochaltar der Jesuiten-
d kirche zu Venedig sieht man Christus und Gottvater sehr künstlich balancirend auf der von Engeln mit sehr wirklicher Anstrengung getragenen Weltkugel sitzen; es wäre nun gar zu einfach gewesen, die Engel auf dem Boden stehen zu lassen — sie schweben auf Marmorwolken.

Bei solchen Excessen mussten die Klügern auf den Gedanken kommen, dass es besser wäre, die freistehende Gruppe ganz aufzu-

[1]) Der berühmte jetztlebende amerikanische Bildhauer Crawford, der seine Figuren auch gerne schweben lässt, giebt dem Schweben eine Richtung seitwärts, vom Postament weg. Solches geschieht heut zu Tage in Rom, doch glücklicher Weise noch nicht für europäische Kunstfreunde.

geben, als ihre Gesetze noch länger mit Füssen zu treten. Und nun wird endlich das rein malerische Princip zugestanden in vielen Altargruppen, welche nicht mehr frei hinter dem Altar stehen, sondern in einer Nische dergestalt angebracht sind, dass sie ohne dieselbe nicht denkbar wären. Sie sind nämlich ganz als Gemälde componirt, selbst ohne Zusammenhang der Figuren, mit Preisgebung aller plastischen Gesetze. Von den Wänden der Nische aus schweben z. B. Wolken in verschiedenen Distanzen her, auf welchen zerstreut Madonna, Engel, a
S. Augustin und S. Monica in Ekstase sitzen, kauern, knieen u. s. w. (Altar des rechten Querschiffes in S. Maria della consolazione in Genua, von Schiaffino um 1718.) Aus den hundert andern Gruppen dieser Wandsculptur heben wir nur noch zwei in Rom befindliche besonders hervor: die Wohlthätigkeit des heil. Augustin (Altar b
des linken Querschiffes in S. Agostino), von dem Malteser Melchiorre Gafa, wegen der fleissigen Arbeit und eines Restes von Naivetät — und die berühmte Verzückung der heil. Teresa (im linken Quer- c
schiff von S. M. della Vittoria), von Bernini. In hysterischer Ohnmacht, mit gebrochenem Blick, auf einer Wolkenmasse liegend streckt die Heilige ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil (d. h. dem Sinnbild der göttlichen Liebe) auf sie zielt. Hier vergisst man freilich alle blossen Stylfragen über der empörenden Degradation des Übernatürlichen.

Da überall die Absicht auf Illusion mitspielt, so scheut sich auch die Sculptur so wenig als die decorirende Malerei (S. 389), ihre Gestalten bei Gelegenheit weit aus dem Rahmen heraustreten zu lassen, überhaupt keine architektonische Einfassung mehr anzuerkennen. Es genügt, auf Bernini's „Catedra" (hinten im Chor von S. Peter) zu d
verweisen, welche unten als Freigruppe der vier Kirchenlehrer anfängt, um oben als Wanddecoration um ein Ovalfenster (Engelschaaren zwischen Wolken und Strahlen vertheilt) zu schliessen. Es ist das rohste Werk des Meisters, eine blosse Decoration und Improvisation; er hätte wenigstens nicht zum Vergleich mit der danebenstehenden solidern Arbeit seiner eignen frühern Zeit, dem Denkmal Urbans VIII., so unvorsichtig auffordern sollen.

Endlich erkennt der Naturalismus der berninischen Plastik seine eigenen Consequenzen offen an. Wenn einmal die Darstellung eines möglichst aufregenden Wirklichen das höchste Ziel des Bildhauers sein soll, so gebe er die letzten academischen Vorurtheile über Linien, über Gruppenbildung u. dgl. auf und arbeite ganz auf dieses Wirkliche hin, d. h. er füge die Farbe hinzu! Schon das Mittelalter, dann die realistischen florentinischen Bildner des XV. Jahrh., die Robbia, vorzüglich Guido Mazzoni, waren hierin ziemlich weit gegangen; überdiess wird das bemalte Bildwerk eine Verständlichkeit für sich haben und einer Popularität geniessen, um welche man es zu wenig beneidet.

Und es entstanden wieder zahllose bemalte Heiligenfiguren von Holz, Stucco und Stein. Wer sich von Bildhauern irgend etwas dünkte, wollte allerdings mit dieser Gattung nichts zu thun haben; die academische Kunst schloss kein Verhältniss mehr mit ihr; sie mied die Verwandtschaft und Concurrenz mit jenen periodisch neu drapirten Wachspuppen, welche z. B. in Glaskasten auf den Altären neapolitanischer Kirchen prangen. Allein bisweilen verspinnt sich doch ein schönes Talent in die bemalte Sculptur und leistet darin Vorzügliches. In Genua lebte um das Jahr 1700 ein Künstler dieser Art, Maragliano, dessen Arbeiten ungleich erfreulicher sind als die meisten Papstgräber in S. Peter. Man überliess ihm meist eine ganze, etwa besonders von oben beleuchtete Nische über dem Altar, in welcher er seine Figuren ohne den Anspruch auf eine plastische Gruppe, vielmehr bloss malerisch ordnete. Mit der Farbe hatte er auch dazu das Recht, während jene Sculptoren in Marmor, die ihre Nischengruppen ähnlich bildeten, ein wüstes Zwitterwesen hervorbrachten. — Gegen das unheimlich Illusionäre der Wachsbilder schützte ihn die plastische und in seinem Sinn ideale Gewandung. Sein Material ist, wie ich glaube, bloss Holz (bei grössern Figuren von zusammengenieteten Blöcken), ohne Nachhülfe mit Stucco.

Diese Arbeiten sind gleichsam eine höhere Gattung der Präsepien, welche in Italien noch gegenwärtig um die Zeit des Dreikönigstages in den Kirchen (im Kleinen auch in Privathäusern) aufgestellt werden; nur hier mehr künstlerisch abgeschlossen und mit einem bedeutenden Talent, mit Fleiss und Liebe durchgeführt. Maragliano ist

bisweilen wahr, schön und ausdrucksvoll, wie ich mich nicht erinnere irgend einen seiner Fachgenossen gefunden zu haben. Seine Gattung passte hauptsächlich gut für Capuzinerkirchen, die den reichern Schmuck schon durch die vorgeschriebenen hölzernen Rahmen, Gitter etc. ausschliessen. Seine besten Altargruppen zu Genua: S. An- a
nunziata, Querschiff links; — S. Stefano, im Anbau; — S. Maria della b
Pace: im Chor eine grosse Assunta mit S. Franz und S. Bernardin, c
in der 2. Cap. rechts S. Franz, der die Wundmale erhält, ausserdem linkes Querschiff und 2. Cap. links (in der 3. Cap. rechts eine Gruppe desselben Styles von Pasquale Navone); — in Madonna delle Vigne, d
Cap. links neben dem Chor: ein Crucifix und die in ihrer Art vortrefflichen Statuen der Maria und des Johannes; — Capuzinerkirche, e
Querschiff rechts. — U. a. a. O.

Nicht umsonst kam z. B. Legros in der Statue des heil. Stanislas f
Kostka (in einer Kapelle des Noviziates S. Andrea zu Rom) auf die (allerdings fehlgegriffene) Zusammensetzung aus verschiedenen Marmorarten zurück. Wie, wenn man einmal zur Probe versuchte, berninische Sculpturen zu bemalen? ob sie nicht gewinnen würden?

Die Gattung starb auch später nie ganz aus; für kleine Genrefiguren von Wachsmasse und von Thon wird sie vollends immer fortdauern. Es ist bekannt, welche trefflichen Arbeiten in diesem Fache Mexico liefert (Costümbilder und heilige Gegenstände); aber auch Sicilien hat bis auf unsere Zeit wahre Künstler dieser Art, wie Matera und B. Palermo gehabt.

Was kann das Relief in dieser Periode bedeuten? Schon seit dem XV. Jahrh. seines einzig wahren Stylprincipes beraubt und zum Gemälde in Marmor oder Erz herabgesetzt, muss es jetzt, mit der manierirt-naturalistischen Auffassung und Formbehandlung der Berninesken, doppelt im Nachtheil sein. Überdiess kann man fragen, was eigentlich noch Relief heissen dürfe, seitdem die Gruppensculptur zu einer Wand- und Nischendecoration geworden? seitdem ganze Capellenwände mit Scenen von stark ausgeladenen lebensgrossen Stuccofiguren bedeckt werden? Man nennt z. B. Algardi's Attila (S. g
Peter, Cap. Leo's des Grossen) „das grösste Relief der neuern Kunst“;

es sollte eher eine Wandgruppe heissen. Übrigens ist Algardi, beiläufig gesagt, immer eines Blickes werth, weil er das Detail gewissenhafter behandelt und einen Rest naiven Schönheitssinnes übrig hat.

Nächst ihm ist der Bolognese Giuseppe Mazza insoweit einer der Bessern im Relief, als die bolognesische Malerschule in der Composition die meisten übrigen Maler überragt. Ausser zahlreichen Ar-
a beiten in den Kirchen seiner Vaterstadt hat er in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (letzte Cap. des rechten Seitenschiffes) in sechs grossen Bronzereliefs das Leben des heil. Dominicus geschildert; nimmt man die obern zwei Drittheile mit den Glorien weg, so bleiben ganz tüchtige Compositionen übrig, zumal die mit dem Tode des Heiligen. Dagegen giebt es von Mazza Arbeiten in mehrern Kirchen seiner Vaterstadt, die nicht besser sind als Anderes aus dieser Zeit.

Für Florenz sind am ehesten zu nennen die drei grossen Altar-
b reliefs des Foggini in der Cap. Corsini im Carmine (Querschiff links). Süssliche Engelchen schieben die Wolken, auf welchen der verhimmelte Heilige kniet; in dem Schlachtrelief sprengen die Besiegten links aus dem Rahmen heraus; überall bemerkt man Reminiscenzen aus Gemälden. Und dabei sind es doch von den tüchtigsten Arbeiten
c der ganzen Richtung. — In Rom gewährt S. Peter (ausser dem genannten Relief Algardi's) noch in einer Anzahl kleinerer Sarcophagreliefs an den Grabmälern und in Bernini's Relief über dem Hauptportal eine Übersicht derjenigen Geschmacksvariationen, welche dann für die übrige Welt massgebend wurden. — Die Reliefs über den
d Apostelstatuen im Lateran sind von Algardi und seinen Zeitgenossen entworfen.

Um die Mitte des XVIII. Jahrh. beginnt der Styl sich etwas zu bessern; während die Auffassung im Ganzen noch dieselbe bleibt, hören die schlimmsten Excesse des Naturalismus und der davon abgeleiteten Manier allmälig auf. Das Raffiniren auf Illusion, welches noch kurz vorher (S. 696, a) seine Triumphe über die besiegte Schwierigkeit gefeiert, macht einer ruhigern Eleganz Platz. Von diesen Zeitgenossen eines Rafael Mengs sind natürlich nur wenige zu einigem

Namen gelangt, weil ihnen die wahre Originalität fehlte. (In Genua sind mir mehrere Arbeiten des Niccolò Traverso z. B. im Chor a des Angelo Custode aufgefallen.)

Das grosse Verdienst Canova's lag darin, dass er nicht bloss im Einzelnen anders stylisirte als die Vorgänger, sondern die ganze Aufgabe neu im Sinne der ewigen Gesetze seiner Kunst aufzufassen suchte. Sein Denkmal Clemens XIV. (im linken Seitenschiff von SS. b Apostoli zu Rom) war eine Revolution nicht bloss für die Sculptur. Wie man immer vom absoluten Werth seiner Arbeiten denken möge, kunsthistorisch ist er der Markstein einer neuen Welt.



BURCKHARDT
CICERONE
ERSTE AUFLAGE
SCULPTUR
II